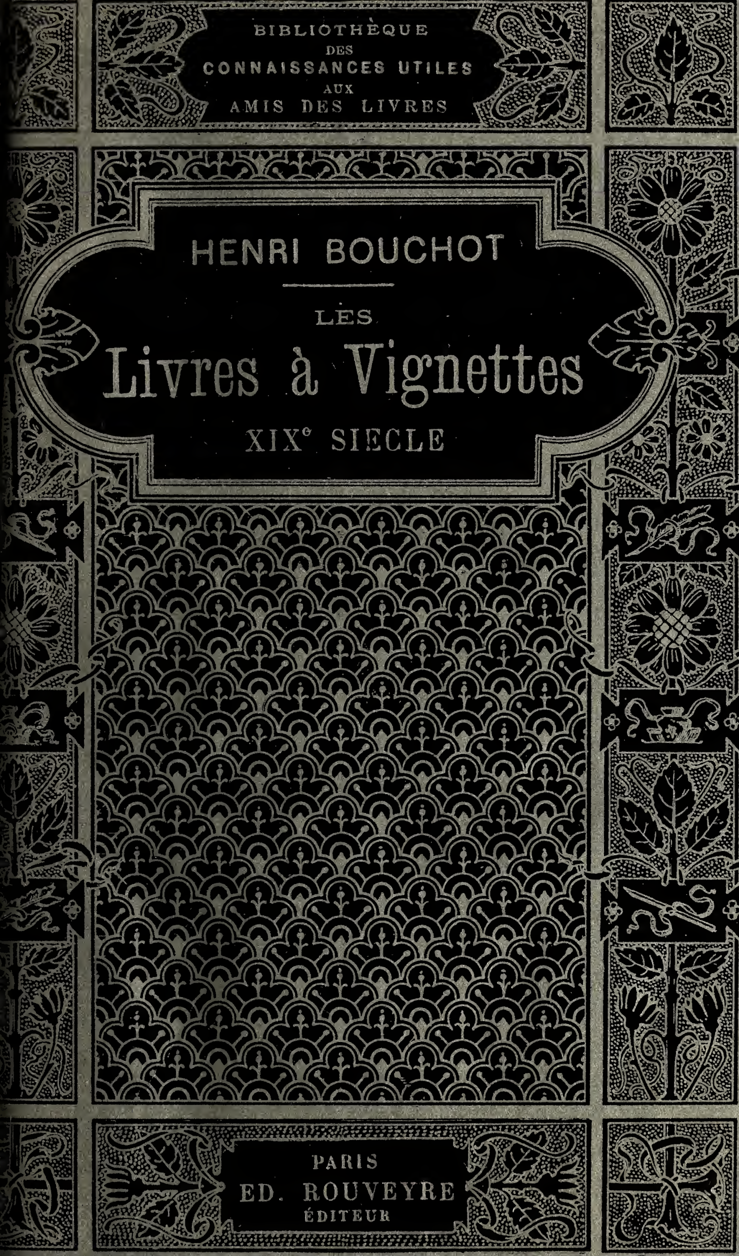

U d'/of OTTAWA
39003005654883






BIBLIOTHÈQUE
DES
CONNAISSANCES UTILES
AUX
AMIS DES LIVRES
HENRI BOUCHOT
LES
Livres à Vignettes
XIXe SIECLE
PARIS
ED. ROUVEYRE
ÉDITEUR

Les

Livres à vignettes

**

IMPRIMÉ A SEPT CENT CINQUANTE EXEMPLAIRES

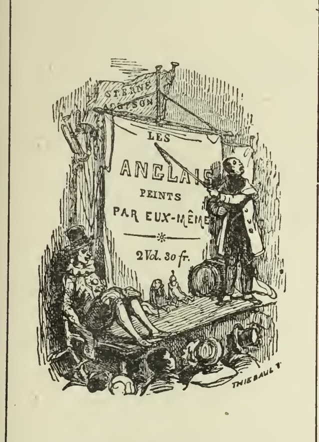
Savoir :

20 exemplaires sur Japon.	Nos	1	à	20
20 exemplaires sur Chine.	—	21	à	40
20 exemplaires sur Whatman. . . .	—	41	à	60
40 exemplaires sur Vergé.	—	61	à	100
650 exemplaires sur Vélin teinté. . .	—	101	à	750

Le numéro d'ordre de cet exemplaire se trouve au verso du faux-titre du précédent volume.

Les illustrations de cet ouvrage sont imprimées sur les bois originaux des éditions Curmer.











LES ÉDITIONS DE CURMER

Les Livres
A
Vignettes
DU XIXe SIÈCLE

PAR

HENRI BOUCHOT

DU CABINET DES ESTAMPES

DU CLASSIQUE ET DU ROMANTIQUE
LE LIVRE A VIGNETTES SOUS LOUIS-PHILIPPE
SOUS LE SECOND EMPIRE
ET DE 1870 A 1880



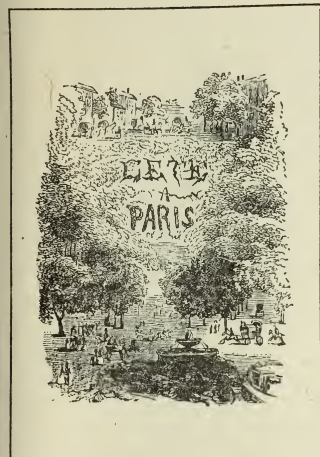
PARIS

Bibliothèque des Connaissances utiles aux Amis des Livres

ÉDOUARD ROUVEYRE, ÉDITEUR

MDCCCXCI











LES ÉDITIONS DE CURMER



Vignette de H. Daumier.

DU CLASSIQUE ET DU ROMANTIQUE

Le peintre David était au commencement du siècle l'oracle indiscuté; avec des idées toutes différentes, mais de pareils moyens, il reprenait pour son compte la renaissance aux Grecs et aux Romains, comme l'avaient fait trois cents ans auparavant les artistes d'Italie. Ceux-ci n'avaient peut-être pas raison, lui eut absolument tort. L'art singulier qui naquit de là formait un amalgame bâtard et saugrenu de choses disparues, oubliées, et d'aspirations modernes essentiellement différentes. Peut-être est-il méchant et injuste de dire que David

n'avait laissé que les habits de membre de l'Institut, et des Romains à plumes; mais si on songe à la très personnelle et vivante école de peintres et de dessinateurs qu'il biffait ainsi d'un trait, pour lui substituer je ne sais quel Olympe d'opéra bouffe, il mérite un peu l'ironie. Ce fut du jour au lendemain, dans la librairie française, une révolution aussi radicale que l'autre, très naïvement stupide, où les figures même contemporaines se durent affubler de toges et de casques pour avoir droit à l'existence. On vit des hommes comme Moreau, comme Prudhon aussi, renier leur passé et s'inféoder à l'apôtre. Le livre à vignettes documentaire, plaisant et gracieux, était immolé aux mânes du vertueux Brutus, et dès l'instant les délicieuses illustrations du dix-huitième siècle tombèrent à néant et se payèrent le poids du papier.

Ce grand artiste était un enfant simple et très volontaire qu'il serait un peu sot de prendre au sérieux. Ses colères contre la royauté et les tenants de l'art déchu n'ont d'importance que par leurs résultats; elles épouvantèrent les faibles et les contraignirent au civisme forcé. Le civisme en peinture, en illustration, se figu-

rait par la toge de Gracchus ou le casque de Minerve; on en mit partout, surtout où ces objets glorieux n'avaient rien à faire. Par une réaction curieuse de l'art sur la littérature, celle-ci s'ingénia à fournir des motifs latins ou grecs aux dessinateurs. Racine, Corneille, Longus eurent un regain de popularité. Moreau, poussé par la famine, se lança dans le mouvement et produisit sur le tard des illustrations revêches, boudeuses, qui feraient douter à première vue de son ingérence même lointaine en de pareilles besognes. Puis le burin des graveurs s'ennoblissait, c'est-à-dire qu'il perdait tout le charme mièvre et coquet d'auparavant; le papier cotonneux et vilain buvait l'impression brutalement, en ivrogne. A part quelques chefs-d'œuvre polis sur l'ongle, sortis des presses de Didot, la majeure partie des livres à vignettes d'alors n'offre guère qu'un intérêt de curiosité, la constatation d'une décadence.

Dans son inconscience, David s'imaginait faire œuvre pie; il avait été chargé par les Didot d'une sorte de direction morale sur leurs livres illustrés; il en abusait à la façon des convaincus. Au fond il n'aimait guère Prudhon, chez qui se

retrouvaient atténuées et modestes les « extravagances » du dix-huitième siècle. Prudhon avait beau casquer ses héros, il passait toujours un bout de perruque poudrée dont il ne parvenait pas à se défaire ; ses amours, ses Flore, ses dieux sentaient le Pompadour par malheur, et puis ils étaient patauds, quand la formule officielle exigeait les sveltesses. Il s'ensuivit que Prudhon fit moins de vignettes, et que le livre historié d'alors n'y gagna rien.

Suivant la loi ordinaire des successions, l'Empire hérita de l'état de choses créé par la Révolution ; plus tard la Restauration bénéficiera des tentatives de l'Empire. Mais on peut le dire sans crainte d'erreur, le livre à vignettes contemporaines est inconnu de 1804 à 1814 *. L'idée de montrer ailleurs qu'en un portrait peint ou dans un album de modes les costumes pseudo-antiques de la société eût semblé la pire folie. Les rares exceptions ne comptent que comme une imagerie falote peu digne d'être notée, et

* On peut citer comme une exception, mais une exception bien médiocre, les vignettes en taille-douce de Narcisse Lecomte pour les *Contes à ma fille* de Bouilly, en 1813.

encore sont-elles dans des almanachs ou des brochures populaires.

Un dessinateur né en 1785, et ayant reçu son éducation artistique dans les premières années de l'Empire, allait, par la lassitude venue de cette esthétique pompeuse et ridicule, par un retour d'instinct aux goûts du dix-huitième siècle, renouer la tradition oubliée, reprendre pour son compte un peu des coquetteries de l'ancien temps en les accommodant aux modes présentes. Alexandre Desenne, par besoin sans doute de faire du nouveau, mais plutôt encore par envie de plaire aux émigrés revenus et qui avaient gardé d'auparavant les perruques et les habits à la française, emprunta aux vieux quelques-uns de leurs secrets, à Moreau ses encadrements allégoriques, à Prudhon ses figures courtaudes, et se voua à l'illustration contemporaine. La matière à décorer n'était point commune ; sauf de Jouy, qui parodiait les Aristophane en prose en se cachant sous un pseudonyme, le livre d'époque comptait peu. Desenne s'attaqua aux « Ermites », comme on disait, et demi-Moreau, demi-Prudhon, malicieux toutefois et raillant en compagnie de son auteur, il costuma de Jouy de

la bonne sorte, et composa sur les mœurs d'alors les rares vignettes documentaires qui nous soient restées.

Celles-ci avaient toutes la même tournure : un médaillon rond, agrémenté d'attributs de circonstance, et au milieu la petite scène très sobrement traitée, toujours spirituelle, souvent jolie. En même temps qu'il contribuait à faire des « Ermites », assez mal traités typographiquement par l'éditeur Gillet, une édition agréable, Desenne écrivait l'histoire des coutumes françaises, promenait le lecteur dans les salons parisiens, dans les galetas, à travers les rues, jusque dans les prisons, les catacombes, les bureaux de nourrices. A vrai dire ses graveurs ne le comprenaient point toujours très bien, et férus encore des idées davidiennes, employaient leur burin à anoblir les figures ; ceux-là étaient Barthélemy Roger, graveur attitré de Prudhon, Coupé, Blanchard et autres.

Les « Ermites » comprenaient les quatre ou cinq principaux ouvrages de de Jouy, *l'Ermite de la Guyane*, un des premiers en date ; *l'Ermite de la Chaussée-d'Antin; l'Ermite en province; les Ermites en liberté;* phases diverses d'une

thèse qui s'attaquait aux petits côtés de la vie journalière, à l'existence des grandes villes, aux mœurs de la société et de la bourgeoisie. Sans verser jamais dans la charge, ni dans la liberté trop grande, Desenne suivait son modèle pas à pas, et l'un complétant l'autre, ils firent, pour la période allant de 1815 à 1825, le tableau le plus complet et le plus joyeux de la vie parisienne.

Les « Ermites » eurent une bien autre gloire encore, et celle-ci ignorée, jamais reconnue jusqu'à ce jour : ils contribuèrent à la renaissance de la vignette sur bois. Au temps même où de Jouy écrivait ses livres, un artiste anglais, Thomas Bewick, avait tenté une résurrection du bois, abandonné alors aux almanachs populaires, aux images pieuses, et dédaigné de tout le monde. Il y avait juste deux siècles que la gravure en relief sur buis avait dit son dernier mot avec les tailleurs d'histoires du seizième siècle. Un Français, nommé Papillon, s'était ingénié vainement à la reprendre vers le milieu du règne de Louis XV; la vignette à l'eau-forte, maîtresse souveraine du livre, ne s'était pas rendue. Bewick apportait dans le procédé quelques moyens nouveaux qui devaient ramener la fa-

veur. D'abord il ne se bornait plus aux contours simples ; par un jeu de picotis et de tailles ténues il obtenait des ombres, des demi-teintes autrefois réputées impossibles. Cela était bien embryonnaire encore, mais permettait d'espérer le succès à la longue. Lorsque Thompson, élève de Bewick, vint en France pour y exercer son métier, je n'oserais dire son art, le bois avait reconquis ses droits en Angleterre. Il se trouva que dans les multiples éditions des « Ermites », Desenne, curieux de choses imprévues et inédites, confia à Thompson de très fines vignettes à tailler en buis. La réussite en fut médiocre, l'opinion n'avait point eu le temps de s'habituer à ces figurines un peu raides, très brèves de ton, grises d'aspect, qui juraient étrangement avec les tailles-douces à la mode. Pour nous, ces choses infimes ont une valeur considérable, en ce qu'elles sont d'abord des manifestations contemporaines du livre, ensuite parce qu'elles ont créé un mouvement, ressuscité une formule et produit au dix-neuvième siècle une des plus fécondes poussées dont le livre à vignettes ait jamais bénéficié.

L'art gréco-romain de David, qui avait eu la

plus grande influence sur la littérature, allait précisément recevoir d'une littérature nouvelle le coup mortel. En haine de cette renaissance à l'antique, un groupe de jeunes écrivains tentait la résurrection des épopées nationales. Tout un moyen âge, encore mal compris, peu étudié, soupçonné seulement dans ses grandes lignes, s'opposait patriotiquement aux Romains déchus. Nous saisissons très mal de nos jours la fureur initiale de ces luttes littéraires ; peut-être n'a-t-on jamais dit que si le burin disparut tout à coup des œuvres romantiques, pour céder la place au bois, c'est qu'il s'était compromis en la promiscuité des « polissons » de la vieille école. Thompson était venu bien à propos, et Desenne avait eu une singulière prescience de lui faire bon accueil.

Il fut là tout à point pour recueillir les dépouilles de l'autre et lui survivre. Lui au moins n'avait point encore servi à illustrer Racine ! Il coûtait moins cher, s'introduisait mieux dans un texte, pouvait à la rigueur décorer un périodique. La lutte s'envenima très vite ; on sent dans les dernières années de Desenne comme une révolte. Il s'en tient à la vignette au burin,

il n'ose suivre l'impulsion. Devéria lui-même, tout romantique de la première heure qu'il fût, manifesta quelque dédain pour le bois. Mais l'élan était donné; la taille en relief allait reprendre une place prépondérante, à travers mille perfectionnements de détail, telle que jamais auparavant, jusqu'à rivaliser de nos jours avec les plus merveilleuses eaux-fortes, à tenir le premier rang dans la librairie.

S'il en fût resté aux pratiques rudimentaires de Bewick et de Thompson, le bois n'eût point eu cette fortune. Ceux-ci en effet avaient repris simplement les vieux moyens des tailleurs d'épargne, c'est-à-dire que, sur une planche de poirier débitée *de fil,* dans le sens de la longueur de l'arbre, ils dessinaient leur vignette, et par des coupes et des évidages mettaient en saillie les lignes destinées à recevoir l'encre des presses. On a dit à tort, de nos jours, que les tailleurs d'histoires ne connaissaient pas le buis au seizième siècle; ils s'en servaient, au contraire, comme le prouve une pièce retrouvée par nous et ci-devant mentionnée dans le *Livre* *. Mais le poirier,

* H. Bouchot, *Le Livre.* Paris, Quantin, 1886. In-8 de 152 p. Depuis nous avons retrouvé le livre dont il était question, et

plus malléable, gardait le premier rang, en dépit des irrégularités de ses veines, et des surprises que ses nervures semaient à la surface. Souvent le burin se heurtait à des nodosités rebelles qui le faisaient dévier et déparaient l'ensemble. Il fallait alors creuser la partie défectueuse, l'enlever et la remplacer par une mosaïque rapportée, où l'on exécutait de nouvelles tailles.

Ce sont là questions un peu techniques et arides que les gens du métier connaissent, mais que les amateurs n'ont pas toujours eu loisir d'étudier. Je me risque à en parler parce qu'elles nous expliqueront la transformation logique du bois, et permettront d'apprécier la succession progressive des réussites.

Dans l'emploi du bois, c'est un principe en ébénisterie, en charpenterie, en charronnerie même, que les essences d'arbre les moins denses, les moins résistantes, acquièrent une force décuple si on les débite *debout,* au lieu de les débiter

les travaux de l'artiste y sont très reconnaissables; à la suite d'une faute commise dans les gravures, le praticien avait évidé le poirier, et avait remplacé la partie enlevée par un cube de buis sur lequel il avait repris son travail.

de fil. Les pavés de bois, dont on abuse aujourd'hui, s'obtiennent en coupant un sapin, un peu à la façon d'un saucisson, dans le sens de la largeur, et leur résistance est plus que vingtuplée. Là où la planche ordinaire ne durerait pas un jour, et s'émietterait sous le poids des voitures, le pavé debout tient des années. Un graveur ingénieux, doublé d'un chercheur infatigable, Brévière, contemporain de Thompson, né à Forges-les-Eaux à la fin du dix-huitième siècle, s'avisa le premier de tirer de ce principe toutes les conséquences utiles à son art. Ce fut le buis qu'il employa à ses expériences, au temps même où Thompson introduisait chez nous les procédés de Bewick. On a dit, un peu légèrement, Brévière élève de Thompson ; la vérité est que Brévière connut les travaux anglais, qu'il s'inspira d'eux, mais que dès l'année 1815, dépassant ses modèles, il taillait sur bois debout la marque d'un imprimeur rouennais, Frédéric Baudry. En 1817, à l'époque précise où Thompson venait en France, Brévière avait tenté l'impression de planches à plusieurs tons. Chauvinisme à part, il serait injuste de lui ôter le bénéfice de sa découverte, d'autant qu'à lui tout seul il appor-

tait à la gravure sur bois les seuls éléments nouveaux, quand Bewick, Branston ou Thompson ne faisaient en somme que ressusciter de toutes pièces, et à peu près sans progrès, l'art des Papillon et des formschneiders du seizième siècle.

Au point de vue du métier, la trouvaille de Brévière facilitait singulièrement la besogne. Plus la matière à tailler au burin offre de prise et de densité, plus les traits ont de finesse, de précision et de fermeté. Abandonnée aux anciennes théories, la taille du bois n'eût guère produit que des pastiches. Dotée d'une pratique nouvelle, elle pourrait s'élever à des accentuations autres, quitter le mot à mot un peu borné des traits simples pour tenter les demi-teintes, les ombres violentes que les primitifs ignoraient. Très vite la liberté en passa dans les vignettes romantiques, encore que les tenants du vieux système, les classiques, s'en gardassent un peu et s'en tinssent au trait simple. Brévière lui-même ne soupçonna point toute la valeur de son moyen. Les dessinateurs sur bois, guidés par une mode de croquis à la plume, dirigés par les aquafortistes « capillaires » du romantisme, écrivaient des figurines simples, un peu faites en cheveux,

qui empêchaient les tons. Durant toute sa carrière, Brévière découpa finement les griffonnis de Monnier, de Grandville, jusqu'à Gustave Doré ses confrères agirent de même. Le seul progrès obtenu était de pouvoir rendre ces griffonnis grâce au bois debout; sur le bois de fil ils eussent été impossibles.

Thompson, venu chez nous en possession d'une formule mal déterminée, d'un métier rudimentaire, ne fut point des derniers à profiter de la découverte. Lorsqu'il grava, en 1830, sur les croquis d'Henri Monnier, une suite de vignettes presque lilliputiennes pour les *Métamorphoses du jour* de Desmares, il en devait la possibilité au bois debout. A première vue ces figurines paraissent de très fines esquisses à la plume, et lorsqu'on les rapproche de celles autrefois taillées par le même Thompson pour les *Ermites* de Jouy, on a loisir de comprendre le chemin parcouru en moins de douze années. L'extrême ténuité des détails, qui restera la caractéristique des vignettes du romantisme, est l'œuvre de Brévière; sans lui le bois eût été abandonné, pour sa lourdeur, ses brutalités et ses hésitations.

Pour en revenir aux livres documentaires de la Restauration, aux vignettes datées, notant l'histoire des mœurs, il faut reconnaître que la littérature nouvelle ne leur fut point propice. C'était la substitution pure et simple d'une vieillerie à une antiquaille, du gothique à l'art pompéien. Les illustrateurs, dédaigneux du bourgeois, partis sur des idées de combat, tentaient une réaction tout aussi bizarre en ses termes que l'épopée davidienne. Ce qui nous reste d'eux en fait de vignettes documentaires s'égare en mille petits livres oubliés, pamphlets un peu, journaux satiriques, brochures de modes; leurs tendances artistiques étaient orientées ailleurs. En 1826, la gravure au burin n'a point dit son dernier mot; les *Œuvres* de Legouvé sont encore décorées par Desenne, de même aussi celles de Lamartine. Percier et Fontaine se devinent toujours dans les fleurons, les culs-de-lampe, mais c'est un dernier soupir très languissant, presque pénible. A côté de ces besognes contemporaines, le moyen âge triomphe et domine. Une influence macabre, venue d'Allemagne, forme une école de jeunes écrivains amoureux de cimetières, de fantômes chevaleresques, qui

commentent en prose ou en vers de très lugubres fabliaux. C'est le *Paturotisme,* avec son cortège de nonnes sanglantes, de paladins, de clochetons pointus et de choses funèbres. La vignette sur bois paraphrase ces contes noirs, elle semble revenue tout exprès au monde. Elle n'a, comme je le disais, aucune compromission avec les classiques, ayant été méprisée par eux; alors elle agrée, et on la prodigue. Le bois a bien failli trouver une rivale dans la lithographie, née d'hier elle aussi, mais si Bonnington l'essaye, dans un pastiche de livres d'heures du moyen âge, on l'abandonne à cause de son prix ridicule et des difficultés d'impression et de tirage*; on la réserve pour les couvertures, quelquefois pour les titres, et on la traite à la plume, suivant la mode du moment. Notre but n'est pas d'énumérer ces livres où les troubadours en toques crénelées, inventés de toutes pièces, forment un ragoût naïf d'histoires étranges que nous ne comprenons plus; mais nous voulons chercher dans ce fatras les rares épaves où, comme à regret, la vie journalière trouvait sa place.

* *Ballades, fabliaux et traditions du moyen âge.* Paris, 1828, in-8.

Encore celles-ci, quoique bien clairsemées dans les livres, n'avaient-elles point toujours l'existence facile. Les *Métamorphoses du jour*, d'Henri Monnier, utilisées par Desmares, valurent, à cause de leurs insinuations politiques, plusieurs mois de prison à leur auteur. Le bois debout avait enfin l'auréole du martyre, et tout allait pour le mieux. Dans le *Charivari*, ses tendances frondeuses s'accentuent; il sert à fleuronner le texte malicieux d'une quantité innombrable de méchantes petites figurines où les puissants se peuvent reconnaître. C'était le temps environ où sa consécration artistique définitive allait se produire, grâce aux illustrations du *Gil Blas* de Jean Gigoux. Le bois s'émondait, s'affinait, prenait rang. Grandville donnait à l'éditeur Fournier une très piquante glose pour les *Chansons* de Béranrer, où revivent les physionomies contempogaines. Mais le vrai succès demeure aux reconstitutions, aux lais, aux virelais romantiques, aux dames accoudées sur le créneau des tourelles, aux ferblanteries médiévales. Même Béranger n'admet point toujours la *chose vue* dans la décoration de ses livres; lorsque Gigoux lui fournit une vignette représentant Escousse et

Lebrun morts asphyxiés près d'un réchaud de charbon, il les exige envolés dans le ciel, la main dans la main, comme les quatre sergents de la Rochelle.



Vignette de E. Meissonier.



LE LIVRE A VIGNETTES

SOUS

LE RÈGNE DE LOUIS-PHILIPPE

En temps de révolution, les moindres choses ont parfois une importance inattendue. La vignette sur bois admise par les romantiques, patronnée par les libéraux, opposée aux œuvres réactionnaires des classiques, ne fut pas sans influence sur les événements de 1830. Ces figurines, insinuées dans les périodiques batailleurs, en disaient souvent plus long que les phrases sonores des tribuns. En haine de la Restauration et de ses pompes officielles, toute une école de jeunes artistes s'était peu à peu formée, dont l'attitude frondeuse se manifestait sous mille

formes graphiques opposées à l'art officiel. Bien que vouée aux besognes romantiques, la vignette sur bois descendait parfois aux basses œuvres du pamphlet, et même, dans les *Chansons* de Béranger, faisait retour aux idées impériales. Quand la révolution avait éclaté tout à coup, la vignette sur bois marquait aux yeux des vainqueurs une sorte de solidarité morale, un commilitonisme dont on devait lui tenir compte. Elle eut de suite la situation prépondérante dans le livre, comme la lithographie dans l'estampe ; ni l'une ni l'autre n'avaient pactisé avec les tendances rétrogrades des blancs, elles étaient pures de blâme, et méritaient d'être continuées.

Déjà, d'autres symptômes se manifestaient chez les écrivains. Les romanciers abandonnaient peu à peu le récit des histoires passées, pour se consacrer aux études contemporaines. Le moyen âge déclinait sensiblement et cédait le champ aux inventions tirées de la vie journalière. Paul de Kock amusait ses contemporains de grosses charges, dont le succès grandissait. C'était comme un besoin d'affirmer son existence au regard des disparus dont les éditeurs ressuscitaient les œuvres ; en même temps que Dubo-

chet demandait à Gigoux l'illustration d'un *Gil Blas*, Barbier commandait à Raffet les vignettes destinées aux Œuvres de Paul de Kock, et souhaitait qu'elles fussent bien de leur époque. Puis, comme s'il se fût trouvé bien osé de cette tentative, et par une sorte de compromis entre les anciennes modes et les aspirations modernes, l'éditeur voulut que ces vignettes parussent en tailles-douces, sauf à les rajeunir du mieux possible. Raffet débutait alors, mais son talent, sans avoir la note définitive, pouvait tenir la comparaison des plus habiles. Il fit, sur les données bouffonnes du romancier, la suite la plus documentée, la plus joyeuse qui se puisse imaginer; c'était, aux environs de 1833, ce que les Parisiens pouvaient souhaiter de meilleur pour commenter leurs allures, leurs modes et les mœurs de la société, du haut en bas de l'échelle. Il y a dans cette illustration des scènes impayables de brio et de vérité; une soirée chez des grisettes, des troupiers et des bonnes dans un jardin, des réunions mondaines, des tabagies. Bref, un livre d'époque au premier chef, digne de figurer tout près des ouvrages similaires de Gravelot ou de Moreau, en dépit de l'écriture

un peu niaise et de nos jours méprisée que Paul de Kock jetait d'instinct et sans malice entre les mains des bourgeois.

A cause probablement des tailles-douces et de son prix élevé, cette édition n'eut point un débit considérable; gravées sur bois, les vignettes eussent été mieux appréciées. Les bibliophiles d'alors, orientés en arrière, laissèrent courir les images de Raffet, et la clientèle populaire du romancier se contenta des publications modestes plus à portée des bourses ordinaires. Aujourd'hui que Paul de Kock n'a guère de lecteurs, ses Œuvres illustrées par Raffet ont pris une importance de résurrection; on ne les lit pas, mais les amoureux de belles choses les regardent, les habillent somptueusement et leur donnent une bonne place dans leur trésor.

Pour dire le vrai, toute la période comprise entre la révolution de 1830 et 1840 ne fut point favorable aux travaux d'art pris sur nature. La poussée inclinait encore vers les reconstitutions, et le *Gil Blas* avait le pas sur la littérature au jour le jour. C'est à proprement parler la queue du romantisme. Héloïse et Abailard, Napoléon, les troubadours ou la Révolution occupent les

idées. A peine si, dans ce fatras singulier, de rares notes d'époque apparaissent de temps à autre, très humblement, comme un danseur en habit noir dans un bal travesti. Il fallait qu'une réussite s'en vînt tirer la bibliophilie contemporaire de l'ornière et la lançât dans une autre voie; mais, en pareille matière, c'est le public qui juge en dernier ressort, et il lui faut des années pour s'habituer aux nouveautés. Tant que les rééditions historiées de livres anciens suffirent aux éditeurs, ils s'en tinrent aux rééditions. Peut-être même l'État de choses, comme on disait, favorisait-il ce goût, qui lui laissait du répit, au lieu que la littérature contemporaine se fût vraisemblablement abandonnée aux critiques, sous couleur de parler la langue de son temps. Cantonnée dans les journaux, elle était plus facile à mater, on la préférait soumise.

On avait montré un peu brutalement à Desmares qu'on n'aimait point l'ironie. Les *Chansons* de Béranger, illustrées par Grandville, en 1836, pour H. Fournier, ne furent point non plus des plus agréables. Tant d'allusions, primitivement destinées à d'autres, trouvaient leur emploi sous le régime nouveau! Le propre des gouvernements

est d'éterniser au pouvoir une sensibilité d'épiderme extrême. Les mêmes hommes qui, dans l'opposition, jugeaient une malice avec une mansuétude émue, ne l'estiment plus guère supportable lorsqu'elle les retrouve aux affaires et les point de pareille manière. « Bon pour toi, mauvais pour moi, » dit la sagesse des peuples.

Aux approches de 1840, la décoration du livre est donc lancée dans la voie des rééditions. Elle a trois moyens principaux : le burin, l'eau-forte et la gravure sur bois. Le burin, devenu de plus en plus rare, comme je l'expliquais tout à l'heure ; l'eau-forte, employée par les peintres graveurs romantiques, désireux d'écrire leur idée dans la traduction d'autrui, et qui s'attaquent aux travaux romantiques. L'eau-forte est alors une très naïve et pénible besogne, ténue et maigre à l'excès, où rien ne subsiste des grâces du dix-huitième siècle, ni des vigueurs âpres de Rembrandt. C'est volontairement et avec exagération la parodie artistique des petits tableaux dans lesquels les ouvriers d'un certain métier conservaient aux familles inconsolables les traits d'un défunt, en collant ses cheveux sur du papier. Aujourd'hui, ces médiocres tentatives ont leurs tenants qui,



Vignette de Gavarni.

pour bien peu, les réputeraient des chefs-d'œuvre. Il y en a de Célestin Nanteuil, des frères Johannot, de Léopold Robert, toutes semblables, inspirées des enluminures d'autrefois, encombrées d'ornements, à peine dessinées, bonnes tout au plus à marquer une intention dans la suite des vignettes du dix-neuvième siècle. Quelques-unes se risquaient à la note contemporaine, mais avec la préoccupation visible de se singulariser et de ne point faire vrai.

Restait le bois, qui n'avait point donné encore sa mesure complète, et qu'on réservait aux œuvres populaires, à cause de son prix moindre. Thompson et Brévière avaient fait des élèves, et la réussite inespérée du *Gil Blas*, de Jean Gigoux, permettait d'entrevoir un avenir brillant de ce côté. Publié en livraisons, au jour le jour, d'abord limité à une somme de vignettes, et bientôt à cause de son succès habillé plus richement, le *Gil Blas* avait été pour Dubochet ce qu'on est convenu d'appeler une bonne affaire. L'idée vint à l'éditeur Curmer de tenter l'aventure à son tour, mais non plus en appliquant ses ressources à la résurrection d'un vieil auteur; Curmer, homme de son temps, sentait l'intérêt des lec-

teurs et des amateurs revenir aux mœurs contemporaines. Il imagina de demander aux jeunes écrivains, romanciers, critiques, vaudevillistes, historiens même, une série de tableaux d'actualité sur les habitants de Paris la grande ville. Chaque membre de la société fournirait une livraison, aurait son rédacteur spécial, son illustrateur, une couverture séparée, et on irait jusqu'à épuisement complet du sujet, tout en restant dans les limites d'une absolue bienséance et d'un art impeccable.

De cette pléiade de talents naquit le livre des *Français peints par eux-mêmes*, première manifestation d'un titre qui devait par après jouir d'une popularité égale à celle des *Blasons* ou des *Dits* du moyen âge. En ce qui nous touche spécialement, les *Français peints par eux-mêmes* sont l'œuvre-type, le modèle rêvé. Inspirés seulement des scènes journalières, de la société vivante, de choses vues, ils ne laissaient rien aux intuitions, disaient le vrai, fournissaient aux illustrateurs un thème exempt de surprises. En aucun temps, pareille encyclopédie n'avait été essayée; celle-ci venait à son heure, résultante d'un état d'esprit spécial, d'un réalisme

encore mal défini et embryonnaire, dont l'expansion graduelle devait venir jusqu'à nous autres. Si les écrivains ne manquaient pas à Curmer, les artistes capables de le comprendre étaient moins nombreux : Monnier, que ses croquis parisiens indiquaient tout naturellement, poète des loges de portière, des boutiques d'épicier et des bureaux de ministère ; Gavarni, déjà célèbre, plus mirliflor, plus du monde, avec une pointe de scepticisme très éprouvée, un dessin plus serré, des intentions plus soulignées que brutales ; Daumier, rude, bourgeois, frappant dur, enlaidissant les laids et n'embellissant pas les beaux. Quant au reste, des comparses seulement, mais encore très amusants, quoique parfois dissolvants, tels Henri Emy, un caricaturiste du *Charivari ;* Gagnier, voué aux grotesques, et que Curmer eût été sage de limiter.

Parti au hasard, Curmer avait inondé les librairies d'affiches polychromes, où dans une orle de figurines suggestives, le titre du livre s'enlevait en bleu. Aujourd'hui, nous réputerions mesquine cette étiquette de Café des Gourmets ; en ce temps elle était une révolution. Régulièrement et suivant les promesses, les livraisons parurent

de 1840 à 1842. L'*Épicier,* race disparue, avait la place d'honneur, et près de lui d'autres castes maintenant oubliées, femmes ou hommes, l'*Ame méconnue*, par exemple, née des romans du vicomte d'Arlincourt: le *Conducteur de diligence;* tous êtres spéciaux, éphémères, dont l'histoire n'a jamais été écrite que là, et qui demeureront grâce à Curmer. Celui-ci, polychromiste de naissance, rêvait de rehausser de couleurs vives chacune des vignettes sur bois de son livre. Il les voulait pour cette raison très claires, peu fouillées, réduites à leur croquis simple. Malheureusement, l'article écrit sur les canuts lyonnais provoqua des scandales; les provinciaux, convaincus de tout temps que leur patrie est la plus intéressante, et que la moindre erreur les concernant empêcherait le soleil de luire et la terre de tourner, s'attaquèrent aux inexactitudes de l'auteur. Pour cette raison, et pour d'autres encore, les *Français peints par eux-mêmes* n'eurent qu'un succès d'estime. Les couleurs annoncées et différées accentuèrent l'indifférence. Tant bien que mal, mais plutôt mal, la publication s'en poursuivit jusqu'au neuvième volume.

Strictement, le livre n'est point de premier

ordre. Les utilités artistiques employées à boucher les trous déparent l'ensemble. Le texte peu homogène est une mosaïque de talents et de styles absolument déconcertante. Je l'ai dit ailleurs, en matière d'ouvrages littéraires, les *Croix-de-Berny* sont la pire chose. Mais en regard de ces mécomptes, quelle somme d'esprit dépensée par Gavarni, comme en se jouant; quels progrès l'art du bois n'a-t-il pas faits en moins de dix années! Plus tard, d'autres ressources accentueront le mouvement ascensionnel de la vignette, ils ne la sauront faire ni plus spirituelle ni plus seyante. Lavieille, le principal graveur de la série, est un virtuose incomparable; il n'abandonne rien au hasard; son ouvrage est le dessin même du maître illustrateur, avec ses griffonnis, ses qualités ou ses erreurs. D'ailleurs, à quelque chose malheur est bon. Pour nous autres, l'absence du coloriage est une chance inespérée; la chute du livre à son apparition lui vaudra ce regain de popularité posthume.

Malgré tout, l'opinion allait aux ouvrages de ce genre; lassés des paladins et des châtelaines, les lecteurs français s'amusaient de retrouver écrite et historiée leur chronique au jour le jour.

Gavarni était le leader de ces paraphrases ; il fournissait à Martinon les vignettes des *Petites Causes célèbres* (1840), à Curmer encore celles des *Anglais peints par eux-mêmes*, pour la traduction du livre historié par Kenny Meadous. Gavarni, disait le prospectus, avait été « intimement initié aux habitudes anglaises », ce qui était exagéré, car les Anglais d'alors ne partageaient point cette manière de voir; aussi bien cette dernière œuvre n'avait-elle pas été caressée par lui comme celle des *Français;* on le sent moins à l'aise; Meadous en faisait d'ailleurs la plupart des frais.

Ce besoin de document contemporain, encore que peu raisonné de la part des nôtres, ne s'en tenait donc pas aux scènes françaises; il s'y mêlait un peu d'ethnographie. Raffet venait d'entreprendre son voyage dans la Russie méridionale, et publiait ses croquis, pris sur le vif, chez Bourdin et C[ie], en un grand volume in-8°, orné de vingt-quatre planches hors texte. Ce livre est purement un chef-d'œuvre ; avec son merveilleux talent d'assimilation, sa science profonde des êtres vivants, Raffet venait d'écrire à lui tout seul le meilleur ouvrage de voyages qu'on connût

encore. Jusqu'à lui, les travaux de ce genre se combinaient à tête reposée sur des croquis d'album, loin des lieux représentés, et ne donnaient d'un pays et des habitants qu'une impression lointaine et souvent fausse. D'un coup, le grand artiste relevait la besogne, et sans faillir au vrai, produisait une incomparable série de vignettes, d'ailleurs très bien gravées sur bois par ses interprètes.

Dès ce moment le livre renaît, il s'est débarrassé des gênes et des tâtonnements, il a sa voie bien tracée. L'abondance des œuvres ne nuit en rien à leur perfection, la taille en relief domine. Dédaignée, la taille-douce sur cuivre ou sur acier, oubliée, l'eau-forte! Comme à toutes les époques de renaissance artistique ou littéraire, une idée étouffe les autres, s'impose, la vignette sur bois a repris son importance d'autrefois, et certains sujets plaisent davantage. Au seizième siècle, les livres de devises, d'emblèmes, ou les ouvrages de piété avaient fait prime; après 1840, ce sont les *physiologies* qui ont l'agrément du lecteur. Physiologie du chasseur, de la femme, de l'étudiant, du concierge, de l'artiste, où Monnier, Gavarni, Daumier toujours, et Meissonier

déjà, égrènent leur verve, redisent en figures ce que le texte décrit, ce que tout le monde connaît, ce qu'on peut voir à chaque coin de rue ; en un mot, de l'histoire contemporaine, excellente puisqu'elle est contrôlée par les témoins *de visu*, mille fois supérieure à celle des livres écrits après coup par les compilateurs de chroniques. Peut-être même ne serait-il point osé d'affirmer que la lourde et indigeste discussion des faits politiques trouverait dans ces pages légères, insouciantes, un peu l'explication de bouleversements, de chutes fameuses, de transformations, l'origine de bien des choses incompréhensibles. Nulle part au monde, et jamais auparavant chez nous, le journal ni le livre n'avaient eu cette importance. Encore que durement tenus, ils s'aiguisaient en pointe, parlaient très haut et entraînaient l'opinion. Il serait naïf de réputer anodines les allusions habiles des *Animaux peints par eux-mêmes;* en changeant les noms, la fable était l'histoire de la société française ou étrangère, et tout le monde ne riait pas des singes habillés ou des princes Bourdons. Grandville n'avait plus la *Caricature* pour y montrer les dents ; muselé,

il se cherchait des subterfuges, l'éditeur Hetzel lui en fournit le prétexte.

Les *Animaux peints par eux-mêmes* resteront chez nous la meilleure satire de nos mœurs « milieu de siècle », non que les écrivains appelés à la rescousse eussent compris tous d'égale façon ce qu'on attendait d'eux, mais à cause des transparences vigoureuses devinées sous la vignette maligne, à cause aussi des sous-entendus prêtés aux bêtes. En accueillant aujourd'hui ce précieux livre dans nos bibliothèques, nous nous doutons à peine des rages qu'il fit naître, des éclats de rire qu'il provoqua et des procès qu'il risqua. A lui tout seul, il décèle un état d'esprit singulièrement frondeur chez les uns, infiniment désorienté chez les autres. Mieux que les voyages célèbres de Gulliver, il précise la société de son temps avec ses folies, ses désarrois et ses hésitations, ses vantardises et ses reculades. Au point de vue artistique et matériel, il laissait peu à reprendre. Grandville dessinait d'un trait puissant ses vignettes que Brévière, Lavieille et autres traduisaient en un mot à mot incroyable d'adresse. L'impression en était soignée, très claire, encore que les papiers, de mauvaise qua-

lité, se fussent piqués à la longue. Les amateurs en recherchent les chines, assez rares maintenant, parce qu'ils ont moins souffert de ces tavelures vilaines qui sont à un ouvrage de luxe ce que les taches de rousseur sont aux visages des blondes.

Jules Janin, qui n'avait pas été sans ramasser quelques horions dans les *Animaux peints par eux-mêmes*, confiait cette année même (1842) à l'éditeur Bourdin un roman psychologique très sombre, même un peu noir, sous le titre de l'*Ane mort et la Femme guillotinée*. En dépit de ses exagérations macabres et de ses volontés brutales, l'œuvre venait à son heure. Elle réagissait contre les drames de cape et d'épée empruntés par Dumas aux époques passées, changeait des récits fanfarons, et cruellement, presque à la façon moderne, fouillait dans le monde des lorettes, avec cette profusion de détails dont certains d'entre nous revendiquent aujourd'hui l'invention. Tony Johannot s'était chargé des vignettes ; il les composa amoureusement, traitant l'héroïne singulière de ce drame, suivant le mot de Gavarni, « avec tant de charme qu'elle avait l'air de glisser comme une couleuvre ». Au

demeurant, ce qu'il disait, c'était la vie, la misérable odyssée d'une gueuse tombant d'hommes en hommes jusqu'en un lupanar où elle assassinait son premier amant retrouvé. Zola n'eût jamais documenté mieux un fait divers horrible.

L'illustration était de premier ordre ; malheureusement, Bourdin tenta pour l'*Ane mort* une supercherie de détail qui nuisit beaucoup à la réussite. Il imagina de teinter en faux chine les pages hors texte, en annonçant dans ses prospectus du chine véritable. Les bois s'imprimaient lourdement sur ce papier, et l'aspect général n'en était point bon. Il s'ensuit que, pour les bibliophiles délicats, l'*Ane mort* en état ordinaire n'est qu'une « panne » ; seuls les chercheurs de figures documentaires consentent à l'acquérir, en l'honneur de Johannot qui ne fit jamais mieux.

En 1843, Jules Janin écrivit pour Curmer un de ces livres d'actualité sans importance, comme il en sortait alors de toutes les librairies. L'*Été à Paris* ne mériterait guère la lecture s'il n'avait été historié par Eugène Lami de vignettes gravées en Angleterre par les bons artistes de là-bas. Sous ce bénéfice, l'*Été à Paris* a de

nos jours une valeur d'éloignement et de chose vécue.

Il sortait en compagnie d'un autre livre publié chez Gosselin, *les Mystères de Paris*, d'Eugène Sue, dont la réputation allait grandir de tout le soin apporté aux illustrations nouvelles. Trimolet, le dessinateur, n'avait point un des bons rangs dans la pléiade contemporaine, mais il mettait une grande conscience au travail, cherchait des inspirations dans les milieux étranges où l'auteur conduisait ses héros, et copiait sur nature les types et leur cadre. Pour son plus grand bonheur on lui adjoignit Lavoignat, graveur sur bois émérite, supérieurement doué, et capable de redresser les erreurs au cas qu'elles fussent trop marquées. Lavoignat était de l'école de Brévière, c'est dire que les moindres finesses du crayon prenaient sous son outil l'allure aisée des traits de plume lancés de prime-saut sur le croquis du modèle. Il ne lui manqua guère qu'un Gavarni ou un Lami pour parfaire un chef-d'œuvre. On le sent contenu, arrêté par Trimolet, condamné à des recherches de tailles que le dessin original ne méritait guère. Lavoignat a fait la fortune de l'édition, elle vaut surtout par lui, il était le

Luczelburger du dix-neuvième siècle, et il ne rencontra son Holbein que bien plus tard; cet Holbein fut Meissonier.

L'art de la vignette sous le règne de Louis-Philippe n'est point classé encore, étiqueté définitivement dans la cervelle des amateurs; il est en train de franchir cette passe singulière qui délimite les choses reconnues anciennes des objets surannés. C'est d'ordinaire, chez nous, lorsque les costumes d'une époque ne paraissent plus ridicules, qu'on les tolère au théâtre, qu'on les revoit sans sourire, la marque formelle pour eux d'être oubliés à point. La recherche des livres datant de 1840 n'est encore qu'une manie de certains, et le gros public en est seulement aux figures du dix-huitième siècle, tout au plus à Desenne. Nous aurions donc mauvaise grâce presque dans un éloge hyperbolique; pensez que plusieurs des vignettistes d'alors vivent, ce qui est une tare aux yeux des collectionneurs. Un jour viendra où l'on rendra pleine justice à cette pléiade intrépide et convaincue, à tous les lithographes, les graveurs sur bois de 1840, comme on le fait à cette heure pour Eisen ou Gravelot. Et savez-vous bien à quoi tiennent nos réserves,

pour quelle cause les femmes de Gavarni ou de Beaumont, par exemple, paraissent un peu chargées? Tout simplement parce que de vieilles dames, nos contemporaines, ont gardé les atours de ces temps, et que nous voyons sur des visages ridés les papillottes et les bandeaux mis par eux sur des jeunesses. Il en a toujours été de même en France, et lorsque sous Louis XIII, les metteurs en scène de ballets grotesques cherchaient à faire rire, ils ne savaient rien de mieux que de montrer à leur public les vertugadins de la reine Margot ou les fraises d'Henri III.

En aucun moment de notre histoire les illustrations de livre ne furent plus calquées sur la vie, plus absolument documentaires, ni plus franches d'allures. Aujourd'hui même, en dépit de nos écoles réalistes, nous ne disons pas mieux. Il se produisait juste à cent années d'intervalle un peu de ce mouvement dont nous parlions autrefois à propos des artistes du dix-huitième siècle; on se vengeait des reconstitutions en faveur de ses contemporains. Au fond l'art n'a jamais perdu à ces reprises frondeuses; les ouvrages historiés entre 1840 et 1850 valent autant par

l'esprit et l'habileté de main, que par les renseignements de mœurs et de coutumes qu'ils fournissent. J'en ai désigné quelques-uns ci-devant, il y en a beaucoup d'autres dont la fortune viendra plus tard et qui se payeront leur poids d'or dans peu d'années. Peut-être même auront-ils sur leurs congénères d'auparavant une prééminence, due à leur sincérité, à leur diable-au-corps, à l'esprit particulier de leurs décorateurs. La formule en était moins unique que du temps de Moreau; les tempéraments vivaient d'eux-mêmes, ne s'inféodaient pas. Grandville, dans les *Petites misères de la vie* d'Old Nick, est essentiellement différent de Gavarni, de Daumier, de Meissonier. Ce sont des nuances d'aperçus qu'on aurait peine à rencontrer chez ceux de l'autre siècle. On devine chez les artistes de 1840 une recherche de précision qui donnera bientôt naissance à l'école de peinture dite réaliste, mère du naturalisme, grand'mère du plein air et de l'impressionnisme. Et quand nos admirations patriotiques et chauvines se portent sur de petites toiles brossées par Meissonier, Neuville ou Detaille, songeons-nous bien qu'il y a tout à l'heure quarante ans, Raffet avait dit aussi bien,

sinon mieux peut-être, dans ces admirables *Portes-de-fer*, épopée graphique de l'armée africaine, ouvrant la voie, créant les peintres militaires, et de prime-saut, sans maître, bâtissant une œuvre qu'on n'a ni dépassée ni même égalée ?

Sans vouloir s'ériger en loueur du temps passé, trouverions-nous à l'époque actuelle un seul ouvrage qui pût sans faillir être mis en parallèle? Et pourtant Raffet travaillait sur les croquis d'autrui, il n'avait point étudié le sujet sur nature. Il procédait par l'incomparable intuition qu'il avait des choses de la guerre, s'entourait de conseils, corrigeait ses dessins en la société des témoins oculaires. J'ai souvent entendu dire à l'homme le mieux placé pour juger ce livre que Raffet, eût-il été là-bas, n'eût pas mieux saisi la physionomie des êtres, la topographie ni les allures spéciales aux héros de l'expédition. Chez lui un troupier d'Afrique n'est point un soldat ordinaire, mais une manière de légionnaire antique, deviné vainqueur à sa pose, à sa tenue. Qu'il se batte, ou qu'il soit assis à un bivouac, il vit admirablement. Sur des espaces moindres qu'une carte à jouer cent officiers appa-

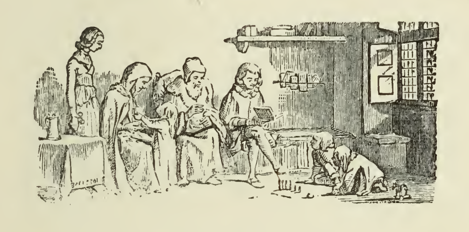
raissent, reconnaissables tous, avec leurs rapports de taille, de démarche, vieux ou jeunes, gras ou maigres ; souvent des plaines se déroulent à l'infini, couvertes d'hommes absolument distincts, ayant chacun leur unité dans les groupes.

A dire vrai, Raffet était supérieurement secondé dans son œuvre. Les graveurs sur bois étaient Hébert, Piaud et Lavoignat, Lavoignat « qui se crevait les yeux à le suivre ». Traduits par ces artistes, les dessins de Raffet gardent toute leur saveur ; on les lui rendait en fac-simile nacrés, très écrits, que l'Imprimerie royale tirait ensuite avec un soin extrême. Publiées pour le duc d'Orléans, les *Portes-de-fer* ne furent point mises dans le commerce. Les rares exemplaires passés en vente à la mort des donataires atteignent des prix énormes ; ils se comptent.

L'éditeur Hetzel, qui avait écrit de délicieux contes dans les *Animaux peints par eux-mêmes*, et qui marchait sur les traces de Curmer, donna en 1845 un livre d'histoire à la fois et de critique de mœurs, intitulé *le Diable à Paris*. Le mouvement se continuait de ces études philosophico-

sociales, teintées de charge, saupoudrées de gros sel gaulois et de plaisanteries risquées. Sincèrement, le *Diable à Paris* ne valait point les *Français peints par eux-mêmes*, mais il avait l'avantage d'être moins long et de prêter davantage à la fantaisie. Le plus grand reproche à faire au *Diable*, c'était le manque d'homogénéité. Il comportait une histoire presque érudite du vieux Paris, des passages sévères mêlés à des farces, des paysages de Français et de Daubigny accolés aux scènes drôlatiques de Gavarni ou de Bertall. Comme toujours Gavarni tenait le pas; deux cent douze planches de lui tirées à part, insinuées entre les feuillets du livre, comme dans un album d'images, n'avaient qu'un rapport assez lointain avec les sornettes débitées par les écrivains à l'intérieur. Hetzel poussa très loin la recherche de l'impression; les exemplaires sur chine ne portent du texte qu'au recto des feuilles, à la façon des volumes chinois ou japonais. C'est très luxueux, mais d'une incontestable gêne pour ceux que les subtilités bibliophilesques ne touchent pas. Au demeurant, le *Diable à Paris* a son intérêt documentaire; il passe en revue mille côtés de la vie







Vignettes de reconstitution dessinées par E. Meissonier pour un *Livre de mariage* édité par Curmer.

parisienne, mille recoins inconnus de la capitale; ses vignettes, infiniment soignées, encadrent une belle impression claire et lisible; un grave reproche de coquetterie à lui faire, c'est la lettre pâlotte, maigre et peu seyante mise au bas des hors texte. Nous ne ferions plus cette faute aujourd'hui.

Pour généraliser et ne point s'arrêter trop longtemps à l'énumération banale des livres, on peut dire que les romans, certains almanachs, des ouvrages de religion même, comme les livres de mariage de Curmer, sont une mine inexplorée de très jolies vignettes.

Meissonier ne dédaignait pas d'illustrer le calendrier de ces publications très soignées; il y mettait des bijoux microscopiques, de la taille à peine d'une pièce de monnaie.

Voilà les heures de Simon Vostre égalées, sinon dépassées, mais avec le charme indicible de naïveté en moins, et d'ailleurs il se plaisait trop à reconstituer les temps disparus. Curmer lançait la librairie religieuse dans un mauvais chemin; il imaginait des polychromies tirées à la presse, qui dans son idée devaient parodier les enluminures des vieux missels. Cela était

franchement laid et criard. D'autres pensaient faire concurrence à la vignette sur bois, en intercalant dans leurs publications des tailles-douces sur acier, luisantes et pourléchées, imitées des keepsakes. L'*Écho des feuilletons* donnait ainsi le *Monte-Christo* d'Alexandre Dumas, sur les dessins de Gavarni et de Tony Johannot. Gavarni, toujours prêt, toujours en succès, dont la verve intarissable alimentait les périodiques, faisait la réputation d'un roman, la vogue d'un journal. Sautant d'un sujet à l'autre, quittant la lithographie pour le bois, le bois pour le burin, travaillant à la vapeur, trop vite souvent, Gavarni ne laissera peut-être pas dans ces croquis hâtifs une idée bien sérieuse de son tempérament. Il avait trop de facilité pour s'attacher aux menus détails qui plaisent tant chez d'autres.

Pour employer l'expression purement moderne, il est le *chic* parisien dans toute son inimitable insouciance. A ce compte il appelle certaines critiques et n'atteint pas toujours à la note élevée et historique de Raffet. Historique, entendons-nous bien, c'est-à-dire vécue, humaine, réelle, prise sur la nature même, et non puisée

dans une imagination féconde, trop bien inspirée pour être vraie.

Le *Paris marié*, chez Hetzel, commenté par Gavarni, souffre de ces précipitations et de ces erreurs. L'aspect en est très gai, encore que très chargé, mais incontestablement imprégné de tendances personnelles, devenues à peu de chose près des défauts. Grandville, qui n'avait pourtant ni la verve bouillante ni l'esprit de son confrère, fournissait à Dubochet une illustration au *Jérôme Paturot* de Louis Reybaud, mille fois mieux charpentée et documentée, infiniment plus dans la vie journalière. Par une singulière ignorance des lois régissant la bibliophilie, Grandville n'estimait point son travail, parce qu'il *datait*, parce qu'il était d'un temps et non de tous les temps. Or, n'est-il point reconnu que Molière est de tous les temps, précisément parce qu'il était du sien? « Les hommes sont les mêmes, c'est la veste qui change, » a dit Bachaumont. Le grand mérite de Grandville sera de nous avoir montré la redingote et le bonnet de coton de son héros taillés à la mode de 1846 ; s'il l'eût accoutré en Romain, Paturot fût tombé à plat.

Grandville d'ailleurs était un inquiet, ce qu'on

croira à peine en feuilletant son œuvre, un mécontent, un artiste manquant de foi en lui, chose imprévue! Lorsque G. de Gonet lui avait commandé les *Fleurs animées*, besogne médiocre et torturée, Grandville avait passé avec lui le plus incroyable traité qu'on puisse croire. Il acceptait de composer quinze dessins, de fournir les croquis de quinze autres, et de signer le surplus exécuté par un comparse au choix de Gonet. C'est un procès ultérieur qui nous a révélé ces compromis étranges. Les frères Garnier ayant acheté l'édition à Gonet, prétendirent empêcher les fabricants de mouchoirs de poche de copier les *Fleurs animées* sur leurs étoffes; on plaida, et l'avocat des marchands de mouchoirs s'appuya sur le traité pour refuser toute réparation aux frères Garnier. L'argument était faible en droit; en fait, il révélait de curieux dessous d'officine, et le livre n'en prit point une valeur plus grande.

Pour finir cette esquisse à grands traits de la vignette sous le règne de Louis-Philippe, il est nécessaire de constater que les améliorations apportées par Brévière en sont à peu de chose près restées à leur point. La vignette sur bois

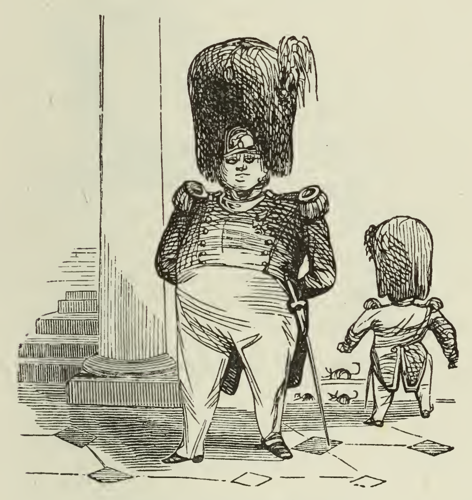
anéantit le dessin de l'artiste, car c'est ce dessin lui-même, écrit sur la matière à tailles, qui fournit les traits à ménager et les blancs à évider. Pour cette partie matérielle de la tâche, l'artiste graveur se sert d'une échoppe ou d'un burin. Mais si loin qu'on fût déjà des procédés anciens, si simplifiée que fût la besogne, grâce à la résistance du bois debout, il restait des perfectionnements à tenter, qui se soupçonnaient déjà dans une tendance du graveur à garder de larges surfaces noires ou teintées. Ces taches d'ombre, obtenues en conservant certaines parties de la planche intactes, paraissaient encore boueuses au tirage. L'encre qui s'y attachait inscrivait sur la feuille imprimée des tons froids et lourds que les habiles évitaient à tout prix; on en voit pourtant quelques exemples dans les *Français peints par eux-mêmes,* dans le *Diable à Paris*, mais ce sont des audaces isolées. En l'absence de moyens pratiques pour corriger ces défectuosités, la taille sur bois s'en tenait au trait maigre; l'effet n'en était point toujours agréable; le texte imprimé écrasait de son voisinage les gracilités des figures. Ceci est surtout sensible dans le *Diable à Paris,* très appréciable dans les

travaux de Lavoignat. Mais pour le point spécial qui nous intéresse, ces erreurs ne comptent guère. Les dix années écoulées entre 1838 et la révolution de 1848 marquent, au regard de la vignette documentaire, la phase la plus féconde de notre art français. Le nom de Louis-Philippe accolé aux œuvres graphiques est d'ordinaire tourné en ironie ; c'est la pire injustice. Quand ni l'Empire ni la Restauration n'ont su parler la langue de leur temps, fournir des éléments vrais d'études sociales et contemporaines, la pléiade des dessinateurs du règne de Louis-Philippe a dit le dernier mot de la perfection en ce genre.

La seule tache de mauvais goût est due à Curmer, si bien inspiré en d'autres cas, lorsqu'au rebours des lois typographiques, il tentait d'introduire dans le livre les ornementations chromotypées, criardes et folles. C'est tout ce qu'on pourrait reprocher aux éditeurs d'alors, avec peut-être aussi la sotte invention des coloriages au patron imposés aux vignettes, mais qui ne s'étendit pas.

Sans comparaison désavantageuse, le bois avait repris l'importance et la valeur des tailles en

relief du seizième siècle; la restauration nous en venait d'Angleterre, mais au contraire des chemins de fer et des bateaux à vapeur, c'est nous qui avons perfectionné, façonné et poli l'invention.



Vignette d'Henri Monnier.



Vignette de E. Meissonier.




Vignette de H. Daumier.

LE LIVRE A VIGNETTES

SOUS LE SECOND EMPIRE

Les meilleures choses se démodent à la longue, et, sur le fait d'art, les mêmes procédés ne s'éternisent point chez nous. Vingt ans de succès pour la vignette sur bois, c'était un bail. Trente années de classique à outrance avaient épuisé la veine de David autrefois; en bien moins de temps le romantisme avait fourni sa carrière. Sinon dans le fond, au moins dans la forme, l'illustration « milieu de siècle » avait reçu de quelques oseurs l'avertissement des Trappistes : Ma sœur, il faudra mourir si vous cessez de croître, parce que vous nous gênez.

A de certains prodromes, encore mal définis, les gens du métier pouvaient deviner un bouleversement proche. Il y avait lutte entre le trait et la teinte dans la vignette sur bois, c'est-à-dire que les dessinateurs cherchaient à s'aider du pinceau dans leurs dessins livrés aux graveurs, au lieu de s'en tenir à la ligne pure et simple, comme l'avaient fait Gavarni et les artistes de la pléiade. Les résultats n'en furent point excellents dès l'abord, et ceci tenait à la façon rudimentaire de tirer, aux encres ternes et boueuses, aux papiers mal collés et pelucheux. Longtemps après la révolution de 1848, après la République et la proclamation de Louis-Napoléon au titre d'empereur, la décoration du livre continua d'être le fac-simile mis en honneur depuis vingt ans. *Jérôme Paturot à la recherche de la meilleure des républiques,* recoquée médiocre du premier Paturot, ne différait point sensiblement dans son allure des autres œuvres de Tony Johannot.

La lithographie, très savoureuse dans ses effets dégradés, ses demi-tons, ses oppositions de teintes qui donnaient l'illusion de la couleur, l'eau-forte même, quoique mal employée, peu chaude d'aspect, faisaient ressortir la maigreur

extraordinaire de la vignette au trait. N'y aurait-il pas moyen de compenser ces infériorités, de tenter par quelque pratique inédite une accentuation qui rapprochât le bois des tailles-douces, et lui donnât une meilleure place dans le texte ? Au fond ce n'était qu'un rien à découvrir, un déplacement tout simple dans l'orientation, mais comme pour l'œuf de Christophe Colomb, personne ne l'imaginait. Si, au lieu de se préoccuper des noirs à mettre en relief, des lignes à ménager pour l'impression, le graveur cherchait au contraire à faire jouer les blancs, et par un renversement de l'économie, procédant à la manière des burinistes, mais en sens contraire, *creusait* des lumières au lieu de creuser des noirs, quelles ressources n'aurait-il pas à dégrader ses colorations du sombre intense jusqu'au blond nacré, en passant par toutes les nuances intermédiaires ? Ainsi comprise la gravure sur bois était une véritable taille-douce, sauf qu'elle en était l'opposé. Dans la taille-douce c'est le trait qui, rempli d'encre, dépose sur le papier préalablement humecté la matière qu'il contient ; dans le bois, par contre, ces mêmes traits restent nets, et c'est la surface non attaquée par l'outil

qui est encrée. Suivant donc que cette surface aura plus ou moins de tailles, de creux, de picotis, elle sera plus foncée ou plus claire au tirage.

Prenez une carte de visite où votre nom soit gravé en creux, si vous remplissez ces creux d'encre d'imprimerie, et que vous teniez bien nette la surface du cuivre, votre nom se reproduira en noir au tirage; la même planche couverte d'encre à sa surface plane, sans que les creux du nom reçoivent d'encre, vous fournira à l'impression un carré noir et le nom en lettres blanches. La vignette sur bois actuelle procède de cette dernière manière, c'est là tout son secret.

Dans la recherche que nous essayons de l'illustration documentaire, ce progrès n'est point à dédaigner. Il jette plus de couleur dans les scènes reproduites, il a moins de sobriété timide, et partant détermine mieux les sujets. Mais la taille sur bois en teinte n'a pas de prime-saut conquis son existence. Elle s'est longtemps traînée dans des essais lourds, empâtés, faute de science pratique et de formules pour l'appliquer. Dès les premières années du second Empire, Gustave Doré, encore bien inexpérimenté, mais fuyant les sentiers battus, féru de l'idée de mettre la

taille en relief sur le même rang que la lithographie, Gustave Doré, plus caricaturiste qu'il n'était illustrateur encore, tâtonnait, poussait ses dessins au sombre et déconcertait ses graveurs. Ceux qui avaient leur siège tout fait d'auparavant, et qui ne comprenaient pas, Lavoignat, Lavieille, Piaud, n'eussent point volontiers suivi Doré dans ses extravagances. D'ailleurs, ses premiers essais n'avaient rien qui pût entraîner. Il avait composé pour les romans du bibliophile Jacob une série de planches sur bois, d'allure très libre, rompant en visière avec les vieux errements, mais qui, mal interprétées à cause de leurs touches au pinceau, médiocrement tirées sans mise en train préalable, produisaient à l'œil une succession de taches déplorables. Telles qu'elles sont cependant, ces vignettes marquent le point de départ de toute notre école contemporaine, et renferment dans l'œuf la descendance merveilleuse et féconde des Pisan, des Baude, des Lepère, celui-ci surtout, le plus virtuose, et qui, peintre lui-même, traite le bois comme d'autres l'eau-forte, avec la maîtrise incomparable des artistes créateurs.

Dans le cadre très étroit que nous nous sommes

tracé, Gustave Doré n'aura point une place très grande, en dépit de sa production inouïe. Le grand artiste était un romantique au fond, un rêveur aux étoiles que les choses ordinaires de la vie n'intéressaient guère. Lorsqu'il se risquait à montrer ses contemporains, il les voyait en grotesques, et les exagérait au point de les dénaturer complètement. Même le dessin précis ne l'inquiétait guère, ce qu'il recherchait de préférence c'étaient les effets violents de lumière, les oppositions de clair et de sombre ; son imagination voguait dans un Olympe fabriqué par lui de toutes pièces, sans souci de restitutions ni de vérité, et les fantasmagories sans époque ni date l'attiraient prodigieusement. Son œuvre ne devra de lui survivre qu'à ses trouvailles, à la place très grande occupée par lui dans l'évolution artistique. Quant au reste, il ne dit jamais vrai, ni quand il illustre les *Croisades* de Michaud, ni quand il touche à La Fontaine, ni quand il paraphrase *Don Quichotte*. Mais on le trouve toujours le premier à chaque progrès tenté et réalisé ; il suscite une classe spéciale de traducteurs qui lui vouent un culte. Un jour, Pisan m'en écrivait une lettre émue, encore inédite, et qu'il est bon

de mettre sous les yeux des lecteurs, parce qu'elle est tout à l'honneur de l'un et de l'autre.

« G. Doré était un vrai ami pour moi, et j'étais devenu le sien,... comme vous devez le penser, sa perte m'a bien affecté.

« Pour ce qui est de la gravure, il n'avait pas à s'en préoccuper, il me laissait libre. Mais je ne faisais aucun changement à ses dessins. Ils étaient rendus exactement. Ainsi ont été faites les quelques gravures des *Contes drôlatiques* de Balzac, qui commencent mes relations avec lui (1855)... Ses dessins ont ouvert une nouvelle voie à la gravure, et les graveurs sur bois lui doivent toute leur reconnaissance, et moi, Monsieur, je serais bien ingrat si je ne venais ajouter quelques mots de regret pour un des hommes que j'ai le plus estimés dans ma vie. »

Malheureusement les périodiques, de plus en plus répandus, faisaient tort aux livres à vignettes d'époque. Tout ce que Doré a composé sur ses contemporains se trouve dans le *Journal pour Tous*, et comme je le disais, tourne à la charge et à la caricature. Son livre de la *Sainte Russie*, publié chez Bry en 1854, est un pamphlet patriotique dirigé contre nos ennemis d'alors, et n'a-

joutera rien à sa gloire. Au surplus, il n'avait point encore abordé franchement la vignette en teinte qu'il inaugurera l'année suivante, dans les *Contes drôlatiques.*

Il serait oiseux de mentionner tous les ouvrages d'alors illustrés sur bois qui notent les mœurs françaises. Très peu d'entre eux valent qu'on les nomme; ils n'ont que cet intérêt de document dont on fera plus de cas au fur et à mesure de l'éloignement. Même si l'on ne considère que la valeur artistique de certains d'entre eux, pourra-t-on donner un bon rang à quelques petits chefs-d'œuvre égarés dans la bibliothèque rose de chez Hachette, et sur le point de devenir rares dans leurs premiers tirages. Des romans d'actualité ont aussi leur mérite, qui nous paraissent surannés, et sont en train de franchir le passage difficile entre le démodé et le retour d'intérêt. En ce qui concerne la grande décoration des livres, la bibliophilie supérieure, il faudrait mentionner l'*Imitation de Jésus-Christ,* publiée par l'Imprimerie impériale en 1855. Non pour ses figures, qui sont ordinaires, mais pour l'ornementation singulièrement originale des fleurons, des culs-de-lampe, inventée par

Gaucherel. Celui-ci se montre dans ce travail l'incomparable styliste, faisant de soi, inspiré seulement par la flore, et dédaigneux des copies. C'est à sa façon un artiste documentaire, admirablement secondé par le graveur Lavoignat, et dont l'œuvre notera son heure, comme les fleurons jadis imaginés par Eisen, Choffard ou Moreau.

Les *Contes rémois* de M. de Chevigné, publiés en 1858, avec le commentaire merveilleux de Meissonier et les gravures de Lavoignat, apparaissent comme une protestation contre les tendances de Gustave Doré. Pour nous, ce livre n'a qu'une importance secondaire, étant bâti de reconstitutions, de résurrections de costumes. A peine une ou deux vignettes nous apportent-elles un parfum de choses vécues, l'intérieur d'église, et la petite barque sur la rivière. Pour le plus grand malheur de sa carrière, Meissonier prit essor de là et se condamna aux exhumations pénibles de gens et d'époques inconnus de lui, quand il pouvait s'en tenir aux Solférino, aux scènes très simples de chaque jour, et devenir notre Moreau le jeune. Quoi qu'il en soit, les *Contes rémois* sont une antithèse aux *Contes drôlatiques,* la lutte du passé contre le

présent, mais une lutte indiscutablement terminée en l'honneur de Meissonier. Il serait puéril de nier que la comparaison ne se soutiendra jamais pour les délicats, encore que le brio, la verve de Doré puissent jusqu'à un certain point entraîner davantage que non pas la science un peu mathématique de Meissonier. Seulement, eu égard à l'état des procédés, le second bénéficiait de l'impulsion acquise et récoltait, quand Doré n'en était encore qu'aux essais imprévus et aux expériences.

Tout compte fait, la taille sur bois tenait la bonne place dans le livre et dans le journal; c'est elle qui savait le mieux décrire, qu'on produisait le plus facilement, et qui formait le plus grand nombre d'artistes. Le burin, rivé aux reproductions du grand art, voué à l'estampe, ne paraissait guère dans les publications. Les rares éditeurs qui consentissent à l'employer encore se butaient à des inexpériences venues de mille causes : le peu de succès, la difficulté de rencontrer des praticiens consciencieux, l'isolement auquel les condamnait la faveur marquée pour la vignette sur bois. Perrotin, en demandant à Lemud les planches pour les *Der-*

nières Chansons de Béranger, ne tentait pas une résurrection; il souhaitait seulement de donner une suite à l'édition de 1847. Par hasard, cette nouvelle suite de figures restera dans la librairie française comme une des phases intéressantes, à mettre tout près de nos meilleures illustrations du siècle tant pour la grâce des compositions que pour la conscience des artistes traducteurs. Lemud ne s'était point élevé aux reconstitutions savantes des époques antérieures; les gens qu'il nous montre sont justement ceux qu'il frôle chaque jour, et qu'il dessine sur nature. Dans la *Pâquerette et l'Étoile*, c'est l'impératrice Eugénie opposée à une modeste bergère; l'*Avis* est un tableau synoptique de toute une vie moderne; le *Rêve des jeunes filles* expose une Danaé de 1860 visitée par la pluie d'or d'un boursicotier contemporain. Même l'ingénieur apparaît, l'ingénieur qui allait détrôner le poète dans nos littératures, et qui devait rayonner jusqu'à nous dans sa pure gloire. En tant que note documentaire et datée, l'illustration de Lemud surpasse de cent coudées toutes les imaginations jolies de Doré, les *Contes rémois* même, les retours en arrière, si intéres-

sants qu'ils paraissent. Les délicats reprochent à ces vignettes la froideur des tailles-douces sur acier, certains disent aussi le rococo philosophique des idées, la lourdeur des tirages, le peu de charme du livre. On disait de semblables choses au temps de David sur la *Nouvelle Héloïse* de Moreau. L'heure approche où Lemud reprendra le rang qu'il mérite dans la décoration du livre, où ses femmes à crinolines vaudront les dames à paniers du dix-huitième siècle; les bien avisés n'attendront point que l'engouement se prononce.

On se lassait d'ailleurs du bois sempiternel. Les aquafortistes, lancés dans une voie d'expériences, en apparence très éloignés de la vignette, y revenaient pourtant de temps à autre. L'*Histoire anecdotique des cafés* d'Alfred Delvau, publiée chez Dentu, renfermait plusieurs eaux-fortes de Courbet, de Flameng et de Rops. Dire que ce livre est un chef-d'œuvre en toutes ses parties serait une excessive louange; ni Courbet ni Rops ne se pliaient aux très spéciales exigences de la vignette, le premier faute de dessin, le second faute de bien des choses. Mais si peu homogène que soit l'ouvrage de Del-

vau, il date, il marque une époque et mérite qu'on le nomme. Il explique le passage des eaux-fortes romantiques aux travaux similaires d'aujourd'hui, c'est le chaînon qui relie Callot à Buhot, à Boilvin, un peu comme Casimir Delavigne, sauf respect, rattachait Corneille à Victor Hugo.

L'école réaliste avait son influence sur les idées. Par une action réfléchie, elle passait de la peinture à la vignette, et s'imposait au livre. Pour avoir une illustration documentaire, le livre versa dans la mode et s'intéressa davantage aux événements quotidiens. Le roman qui passionne vers 1865 n'est plus l'épopée de cape, mais le fait divers commenté, amplifié par Ponson du Terrail ou Gaboriau. Croyez que les dessinateurs suivent toujours le mouvement, et qu'ils s'inspirent des tendances environnantes. La figure destinée à commenter un texte est le plus souvent moderne; les feutres à plumes ont fait leur temps, et Rocambole leur succède. Ce sont là des raisons dont on s'avise peu de noter l'importance, et qui expliquent simplement les transformations. Supposez Alfred de Musset publié par les romantiques truculents de 1830,

il n'eût fourni aux illustrateurs que le thème de vignettes à troubadours. Rolla eût porté la toque à créneaux, et Bernerette se fût promenée sur des tourelles de maison forte. En 1865, Charpentier, préparant l'édition dite des *Amis du poète,* entre de plain-pied dans la note contemporaine. Les personnages que Bida va décrire ne sont peut-être plus ceux de Musset, mais ils ont à nos yeux une bien autre valeur. Ils sont de 1865, comme les héros de Molière dessinés par Boucher étaient de 1740. Musset disparaît devant son commentaire graphique, il n'est plus que le prétexte, et tant vaudrait le lire ailleurs. Mais, au regard de la note d'époque, imaginerait-on de plus sincères tableaux de la vie ? Que Bida nous introduise dans un salon, nous fasse assister à un souper chez Rachel, nous promène dans les bois à la suite de Bernerette, tout est au plus vrai le récit du jour même, sans préoccupation oiseuse de revenir en arrière, de reprendre les chapeaux ou les robes du temps passé.

L'édition des *Amis du poète* est une tentative isolée ; les dessins de Bida, précis et sincères comme les vignettes du dernier siècle, allaient demander à la taille-douce au burin une traduc-

tion serrée, infiniment soignée, presque inédite. Inédite en ce sens que jamais auparavant le burin hiératique, consacré à la reproduction des grandes œuvres, n'avait abordé le sujet moderne et la décoration du livre. Les praticiens de la gravure dite de style, les graveurs d'histoire pour dire le mot, pas plus autrefois que de nos jours, ne s'étaient abaissés aux figurines; ni Berwick, ni Forster, ni Boucher-Desnoyers ne l'eussent voulu, et ceux-là qui l'avaient fait autrefois perdaient un peu de leur autorité. Même la pléiade brillante des vignettistes du dix-huitième siècle ne comptait pas auprès des tenants du grand art, occupés à traduire les maîtres. Le *Musset*, confié à la haute direction d'Henriquel Dupont, rencontrait par hasard un artiste éclectique, pour qui rien de méprisable n'existe, et qui ne mesurait point les œuvres à la sublimité du sujet. Conçue dans une note très discrète, absolument moderne, l'illustration du *Musset* de Charpentier trouva chez les burinistes des interprètes sinon moins préparés que les hommes spéciaux d'avant la Révolution, du moins aussi industrieux dans la combinaison des effets, tout autant appli-

qués à leur travail, et beaucoup moins empêchés qu'on ne voudrait croire. Peut-être l'acier alors de mode se refuse-t-il aux finesses, aux ténuités délicates du cuivre, et produit-il au tirage certaines tonalités crues d'aspect assez froid ; mais il faut pour s'en rendre compte un œil bien exercé, et la teneur générale n'en souffre guère. Venue tout à coup, en rivalité des bois savoureux et gras de Doré, opposée aux eaux-fortes de certains, la décoration du *Musset* soutient la comparaison avec avantage. Elle habille supérieurement le texte, avec plus d'austérité on peut dire, sans cesser d'être bien contemporaine, tout à fait de son temps, faisant du livre une pièce rare, unique même, et si inattendue !

Après cette illustration définitive, frappée au coin de la vérité historique, les autres commentaires de Musset paraissent de pâles redites, et singulièrement inutiles. Eugène Lami, qui n'était déjà plus lui alors, avait composé au compte de M. Didier une paraphrase de la même œuvre, depuis gravée à l'eau-forte par Lalauze ; ceci n'est aucunement comparable à Bida. Un siècle avant, plusieurs artistes s'étaient essayés

à illustrer Rousseau après Moreau le jeune, et c'est Moreau qui reste le maître. Pour Musset, personne ne détrônera l'édition des *Amis du poète,* absolument parfaite; il faut en prendre son parti.

Le succès répondit-il aux avances de l'éditeur? Il faut penser que non, puisque personne ne le suivit dans cette voie. A l'époque de l'Exposition universelle de 1867, le livre à vignettes cède la place aux livres monstres de la maison Hachette, toujours historiés par Gustave Doré. Le prix des tailles-douces les rendait inabordables; on leur préférait en librairie les bois vigoureux, tirant l'œil; malheureusement Doré, le dernier des romantiques, vivait dans une sphère de besognes reconstituées de chic; son temps ne lui pouvait fournir de sujets suffisants. L'ancien avait pour lui toute l'élasticité des motifs impossibles à contrôler et à critiquer, et qui autorisaient les plus incroyables mélis-mélos de costumes et d'époques. La vogue était venue de ces excentricités, moins chez nous que chez nos voisins d'Angleterre, où les ouvrages de Doré faisaient fureur. Au fond, ce n'étaient plus des livres à vignettes que ces in-folio énormes, peu ma-

niables, imprimés sur un lourd papier mécanique; mais ils avaient leurs amateurs, vraisemblablement, puisque après le *Dante*, les *Fables* de La Fontaine, les *Croisades*, la même maison Hachette donnera les *Évangiles* illustrés par Bida, effroi des lecteurs frêles. Combien nous voici loin des in-8°, des in-4° tout au plus, dont nos pères formaient leurs bibliothèques, et qui laissaient aux vignettes le bénéfice de choses jolies, coquettes et pimpantes !

Et puis, à la fin de l'Empire, les périodiques illustrés ruinaient le livre. C'est dans les journaux à figures qu'on trouve la meilleure part des œuvres contemporaines, à travers l'*Illustration*, le *Tour du Monde*, l'*Univers illustré*, dans les romans vendus par livraisons, dans mille besognes hâtives, bâclées au jour le jour et qui se multipliaient d'année en année à l'infini. De temps à autre un livre apparaissait, déjà presque démodé à sa publication, tel le *Victor Hugo* de Lacroix, illustré par A. de Neuville de figures gravées sur acier par Outwaite. Les ouvrages soignés de Jouaust ou de Lemerre ne touchaient guère aux contemporains; la librairie dite de luxe était à la réédition des classiques, et les vi-

gnettes n'en comptent pas pour nous. La vie au jour le jour, absolument dédaignée des maîtres, s'enfermait dans de médiocres ouvrages à l'usage des enfants, dans des brochures d'actualité sur Paris ou les Parisiens qu'on recherchera bientôt et qui deviendront introuvables comme les Restif de la Bretonne ou les almanachs de la Révolution. Tous les progrès faits par le bois à la suite de Gustave Doré se notent surtout dans les périodiques. On a perfectionné les tirages par les découpages placés à l'envers du cliché et qui mettent en saillie ou en retrait les parties ombrées ou claires d'une planche. L'industrie s'est emparée de l'art; elle multiplie à l'infini les bois par les empreintes galvanisées; elle reproduit par l'alliance de la photographie à la chimie les dessins à la plume, sans le secours du graveur. L'eau-forte a son école de praticiens très habiles qui reviennent peu à peu aux intensités vigoureuses de Rembrandt. Le burin a ses adeptes, son enseignement officiel, la protection de l'État. Et pourtant le livre à vignettes en est toujours à Doré, à ses pompes et à ses œuvres, il ne sort point de son ornière.



Vignette de H. Daumier.



Vignette de Marvy.

LE LIVRE A VIGNETTES DE 1870 A 1880

C'est dans l'histoire du costume un fait indiscutable : les guerres et les révolutions ont une influence singulière sur la coupe des habits et la confection des pantalons. Après 1815, les élégants portèrent les culottes à la russe, la guerre de 1870 nous donna les gâteuses. Les bouleversements politiques n'ont pas sur les livres une influence moindre. La rapidité des informations nécessitée en 1870, le besoin où l'on était de se renseigner par tous moyens, entraîna les journaux d'actualité à faire très vite. Les procédés héliographiques imaginés sur la fin de l'Empire,

pour la reproduction des dessins à la plume, prirent tout à coup une importance énorme. C'étaient en ces temps des pis-aller, des moyens transitoires, plus expéditifs que n'étaient les gravures sur bois; l'idée ne venait pas qu'ils pussent jamais rendre d'autres services que ceux réclamés par une production hâtive.

L'héliographie a pourtant pris élan de là pour se joindre à l'eau-forte, au burin et à la taille sur bois dans l'ornementation des livres. Timidement à l'origine, il faut dire, et malgré ses succès ultérieurs, jamais très appréciée des bibliophiles de race. Mais dans les vingt années qui se sont écoulées depuis 1870, la gravure photographique a fait mille tentatives, souvent médiocres, parfois heureuses, dont il faut faire nombre. Obtenue en saillie à la façon des bois, par d'ingénieuses et mécaniques combinaisons, ou produite en creux ainsi que les tailles-douces, elle rend telle quelle la pensée de l'artiste créateur, sans ingérence de mains étrangères, sans interprétations ni changements. A ce compte, elle a le pas incontesté dans les reproductions en fac-simile, dans la reproduction des croquis; sa plus grande faiblesse est de ne pouvoir donner

en saillie les teintes perfectionnées des bois, et de s'en tenir au trait pur et simple. Si on la traite en taille-douce, ou mieux en aquatinte, elle a toutes les valeurs du dessin reproduit, elle en détaille jusqu'aux repentirs et aux taches, brutalement, mais elle ne peut alors se marier directement au texte, et nécessite un tirage à part.

Si, dans cette étude, nous nous bornions aux ouvrages d'art pur, aux éditions agréées des amateurs classiques, l'héliographie ne trouverait point grâce auprès de nous. La condition mécanique de sa production l'a rendue odieuse aux gens qui exigent la main de l'artiste aussi bien dans l'œuvre traduite que dans l'œuvre créée. Les *Cent Nouvelles nouvelles*, publiées par Jouaust avec les dessins de Jules Garnier photogravés, n'ont point eu le bonheur de plaire. Au fond de tout ceci, il faut voir une bonne part de ces intransigeances dont les amateurs de livres ne raisonnent guère les faiblesses. Je le disais ailleurs, ce qui nous plaît dans une illustration soignée, c'est bien moins la gravure du traducteur que l'idée amusante ou vraie du créateur. Que cette dernière intéresse, passionne, entraîne,

et il vous sera à peu près indifférent qu'elle ait telle ou telle physionomie. Le peu de succès des *Cent Nouvelles nouvelles* tient bien moins aux héliographies qu'aux minables et piteuses inspirations du peintre.

Sans doute, il arrive que le graveur, plus habile que le dessinateur, peut contribuer à rendre agréable une décoration ordinaire. La photogravure accentue les fautes qu'un praticien avisé redresse. Comme il est permis de se critiquer soi-même, surtout lorsqu'on a réussi, je pourrais avouer que, sans Boilvin, le *Brantôme* des bibliophiles, n'eût point mérité sa gloire. Édouard de Beaumont, le vignettiste, avait imaginé je ne sais quelles scénettes de reconstitution fantaisiste où l'art n'avait point une place très grande. Si la photogravure fût venue lui donner réplique, nous eussions retrouvé le discrédit des *Cent Nouvelles nouvelles*. Boilvin a sauvé Brantôme et de Beaumont par sa merveilleuse prestesse à dissimuler les fautes sous une eau-forte claire, enjouée et vibrante.

Malheureusement, Boilvin ne saurait signer toutes les vignettes de tous les livres, et heureusement d'autres artistes plus modernes que Beau-

mont en tentent l'illustration. Les très forts n'ont rien à redouter du procédé héliographique, ils y gagnent souvent de retrouver leur inspiration rendue sans phrases, sans exagérations ni alanguissements. Entre un graveur médiocre et le soleil brutal, les sincères aiment autant le soleil.

D'ailleurs, que les offusqués ne poussent point trop loin leur mépris de la photographie aujourd'hui. Elle a fait école, école de peintres dont étaient Fortuny et de Nittis, école de dessinateurs et de vignettistes dont sont Vierge et ses imitateurs. Elle s'est glissée partout dans l'illustration, jusque sur les bois où elle reproduit le modèle à graver, en évitant au praticien les mécomptes d'une copie, ou en sauvant de l'anéantissement l'original du dessinateur. Elle nous a renseignés au mieux sur nos allures, nos maintiens, nos physionomies, elle aide les plus huppés de ses détracteurs dans la cuisine de leur art. Elle a fait que nous réputons grotesques les chevaux de Carle Vernet ou de Géricault, que nous serrons de plus près la vie en toutes choses. Au point de vue de la vignette contemporaine, elle nous rapproche du vrai, et jette le document à pleines mains. Elle a fait de Neu-

ville et Detaille, et remis Meissonier dans le bon chemin.

Assurez-vous que les œuvres naturalistes, si vantées pour l'instant, ont nécessité une pose timide chez le photographe proche.

Alors pourquoi mépriserions-nous les dérivés de la photographie dans l'illustration, si les plus arrivés d'entre les arrivés réclament son aide? Et puis, elle est bien notée, bien spéciale à nous, elle nous offre un sport nouveau dont le dernier mot est loin d'être dit. En tant que reproduction de vignettes, la photogravure a les indiscrétions qui nous plaisent, elle exalte les forts et trahit les faibles; elle a la précision mathématique que le burin ou l'eau-forte ignorent également. Seulement, — oh! seulement, il faut l'avouer, — elle n'est supportable que si le créateur est impeccable; médiocre, elle le tue net quand Boilvin le sauve.

Ce qu'elle a fourni à la librairie de luxe depuis vingt ans est-il si méprisable? Sans doute, et il est bon de le répéter, l'art avec elle ne peut être que simple; le dualisme artistique, résultant de l'interprétation maîtresse d'un dessin de maître par un graveur, n'existe pas en héliographie.



Vignette de E. Meissonier.

L'intérêt se concentre tout entier sur l'œuvre traduite, et non sur les moyens de traduction.

Mais justement pour cette raison, l'idée ne subit ni interpolations ni mélanges.

Lorsqu'Alphonse de Neuville composa pour le livre de Quatrelles, *A coups de fusil*, un admirable commentaire, la photogravure rendit telles quelles ces inventions passionnantes, tantôt tracées à la plume légèrement, tantôt plus écrites au fusain. C'est l'illusion même de l'original, comme si chaque exemplaire eût été historié à la main. *A coups de fusil* est le point de départ de quantité de travaux du même genre, depuis les *Récits mérovingiens* d'Augustin Thierry, publiés par la maison Hachette avec les figures de J.-P. Laurens, jusqu'aux beaux ouvrages édités de nos jours chez Boussod et Valadon, et qui menacent étrangement les gravures classiques. Au regard de la décoration documentaire, les planches photogravées sont une révolution considérable ; elles ont en esthétique pure le mérite de nous associer à la pensée même du peintre ; en matière de mœurs et de costumes, elles nous évitent les pénibles et fastidieux mot-à-mot des graveurs médiocres, portés par nature à mettre

du leur en chaque chose. Je le disais, les classes élevées de bibliophiles les condamnent dans les ouvrages de luxe, parce que la lumière est longue à se faire chez eux. Ils détiennent une tradition et n'aiment point à céder. Ceux d'entre eux qui manifestent de beaux délires d'aise en présence des estampes truquées, peinturlurées et souvent fadasses de Debucourt et de Descourtis, prononcent l'anathème majeur contre *Xavière*, de Boutet de Monvel, par exemple, tout simplement parce qu'une machine aura dit aussi bien, sinon mieux, que les aquatintes d'autrefois. En bonne franchise, ce qui nous plaît dans ceux-là, c'est moins l'impression jolie de leurs planches — assurément beaucoup moins — que le sujet gracieux interprété et rendu par eux. Alors, si Boutet de Monvel montre autant d'esprit que Debucourt dans ses vignettes, pourquoi lui tiendrait-on rigueur de la traduction qu'on en fait? Gravés, travaillés à main d'homme, ces délicieux sujets n'eussent pas gagné, ils y eussent peut-être perdu.

Tout ceci est pour revenir à dire que les collectionneurs de livres datés, d'œuvres gentiment frappées à leur temps, ne s'abîment point en

des théories vaines touchant les procédés de gravure. Des livres très désirables, très dignes de figurer dans nos bibliothèques, ont reçu de Gillot, de Dujardin ou de Goupil, une ornementation entièrement mécanique. D'autres ont été retouchés à la main par les praticiens du patron, qui ont fait de chaque vignette au trait de véritables aquarelles originales. Cette polychromie a pour nous l'avantage de nous montrer au plus près les costumes, d'amuser les yeux ; pour dire vrai, elle serait peut-être déplacée dans les besognes sévères, mais le roman, la poésie, les livres d'actualité s'en arrangent au mieux, et le plus ordinairement ce sont ceux-là qui détrônent les autres après cinquante ans.

Les graveurs disent volontiers que la photogravure est bête. Holà ! que ce mot est gros ! Traîtresse vaudrait mieux; traîtresse, parce qu'elle s'est faufilée malignement en tous endroits, dans la vignette sur bois dont elle a bouleversé les trains-trains vieillots, dans l'eau-forte qu'elle a ensoleillée follement, dans le burin même.

Depuis la guerre de 1870, le bois a subi des transformations radicales, un peu venues de la

photographie. Un artiste espagnol, Vierge, a surtout contribué à le tirer des teintes où Doré l'avait entraîné. Vierge, amoureux des pleins soleils où les silhouettes d'hommes émergent en clair sur des fonds clairs, avec à leurs pieds des ombres intenses, a su très habilement marier aux finesses d'autrefois les accentuations vigoureuses de Doré. C'est plus la vie, c'est aussi plus artiste, pour parler le langage reçu. Grâce à lui, le bois a suivi les peintres dans leurs expériences dernières du plein air, leur laisser-aller volontaire, leurs empâtements. Les artistes graveurs issus de lui sont peut-être de tous les temps ceux qui ont le mieux compris et rendu les brutalités savoureuses de Rembrandt. Par action réflexe le procédé s'est expatrié en Angleterre et en Amérique, où la librairie produit de réels chefs-d'œuvre. Chez nous ce sont les périodiques illustrés qui ont accaparé ce genre nouveau dans ces quinze dernières années. Mais dans la plupart de ces œuvres, la photographie se devine ; elle a bouleversé les vieilles théories romantiques où Doré se complaisait. Ce sont des êtres mieux vivants qu'on nous montre, encore que les exagérations inévitables et de parti pris s'y décèlent

souvent. Les livres où Vierge enferme son diable au corps ne sont guère de notre ressort; c'est *Notre-Dame de Paris,* c'est une *Histoire de France*, traitées sans façon dans la touche moderne. Mais il indiquait la marche à suivre, il préparait des tempéraments à son insu, dont le plus remarquable est aujourd'hui Lepère, peintre avant tout, créateur de race, et qui s'escrime sur le bois lui-même, avec la maîtrise des aquafortistes sur le cuivre. Le malheur pour nous, c'est que le livre le tente peu, il préfère les *primes* des journaux illustrés, où sa verve évolue à l'aise, sans nul souci des exigences de justification. Paris et ses aspects singuliers de chaudes journées ou de temps gris l'entraîne, les vagabonds, les petites gens, les coucheurs sous les ponts sont ses modèles préférés. La Société du Livre illustré, dont il est l'âme, s'est essayée, ces temps passés, aux tableaux de la vie parisienne, et les croquis de Lepère y marquent une singulière philosophie, une conscience infinie, encore qu'on le devine un peu à l'étroit dans ces figurines.

Inconsciemment, tout le clan des jeunes vignettistes sur bois tient de la photographie l'accent de vérité dont les moins habiles abusent quel-

quefois. Pour cette raison, leurs œuvres un peu clairsemées dans les livres de luxe, donneront aux ouvrages historiés par eux une grosse valeur documentaire. Renouard, Raffaelli, tout excessifs qu'on les répute souvent, ont une incontestable sincérité, et écrivent notre chronique heure par heure. C'est Renouard qui commentait Ludovic Halévy dans ces inénarrables Anglais au musée du Louvre, dont le journal *l'Art* eût la primeur. Mais dans la période écoulée entre la guerre et l'Exposition de 1878, la vignette sur bois avait beaucoup perdu de son influence en librairie. C'était toujours Doré qui tenait la place, continuant le romantisme, et laissant à l'eau-forte la prépondérance.

Une eau-forte jolie d'ailleurs, très agréable, mais un peu trop inspirée du dix-huitième siècle. L'éditeur Lemerre l'avait ressuscitée, comme il avait repris dans ses impressions le vieux type de Leyde. *Madame Bovary*, publiée par lui avec un album d'eaux-fortes dessinées et gravées par Boilvin, restera comme la meilleure tentative de la série, et par la date qu'elle porte en soi, comptera au premier rang des œuvres documentaires du dix-neuvième siècle. C'est, toutes pro-

portions gardées, et avec la volonté de les parodier, une reprise des charmantes illustrations de Moreau ou de Choffard. Jouaust, un très artiste et très pointilleux metteur en train de travaux soignés, avait poussé les bibliophiles dans ce chemin ; malheureusement, ses publications sont presque toujours des rééditions, et les photogravures qu'il essaye parfois semblent un blasphème aux amateurs classiques. La renaissance aux vignettes du dix-huitième siècle, l'engouement né tout à coup pour tout ce qui touchait aux artistes d'avant la Révolution, forçaient la main aux éditeurs. Pour être agréé, un livre devait singer les *Chansons* de Laborde ou les *Baisers*.

Le succès était aux réimpressions, et le rire n'est point calmé encore de ce magistrat pudique condamnant au pilon les *Contes* de La Fontaine reproduits tels quels par un libraire soucieux de plaire. La satiété est aujourd'hui venue de ces redites incessantes, de ces Debucourt retrouvés jusque sur les papiers à cigarettes. Leur chute a quelque peu entraîné celle de l'eau-forte, dont la faveur en fait de vignettes s'est amoindrie de notre temps. L'eau-forte s'est

élevée; elle a abandonné la décoration du livre pour faire concurrence au burin dans l'interprétation des grandes œuvres de peinture; elle est devenue l'art rival de l'autre, l'art officiel, et ses adeptes sérieux traitent aujourd'hui la vignette avec le dédain que les burinistes montraient naguère.

Ceci explique le retour au bois de ces dix dernières années, les belles publications de Launette en ce genre, celles de Conquet, de Testard, de Hachette, dont nous parlions dans un précédent ouvrage*. Ni les inventions *symphoniques* de M. F. Buhot dans les vignettes de la *Vieille Maîtresse* de Barbey d'Aurevilly, ni les tirages mirobolants de certaines planches n'ont sauvé l'eau-forte du discrédit. Le livre orné par elle n'est plus le roi par la volonté de Dieu, mais un simple président éligible et révocable. En ce qui regarde les ouvrages contemporains, parlant comme nous, sans recherche de poudre à la maréchale ou de paniers Pompadour, l'eau-forte est souvent battue par l'héliogravure méchante; cela tient probablement à ce que je disais du

* *Des livres modernes qu'il convient d'acquérir.* Paris, Rouveyre, 1891. In-18.

dédain où les excellents artistes la relèguent quand il s'agit de librairie.

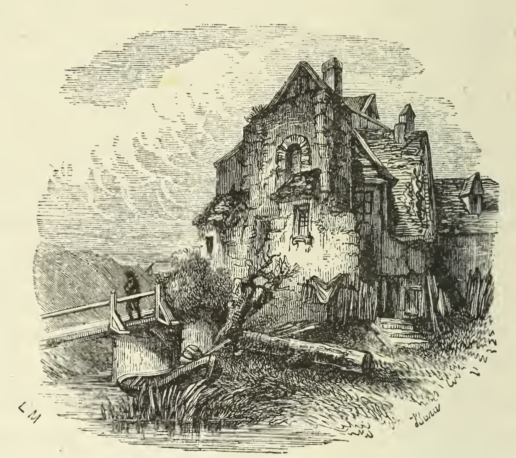
Mais en nous élevant au-dessus de ces considérations de métier pur, sans prendre autrement garde aux moyens employés, nous mettrons à rechercher les livres datant la même critique qu'à collectionner les anciennes œuvres. Nous ne répéterons jamais assez que, dans un temps plus ou moins long, ceux-là détrôneront les autres, comme les récits naïfs de Joinville ou de Froissart, toutes les chroniques vécues, supplantent les romans ou les chansons de geste, ainsi que partout et toujours la vérité prime la fantaisie. Il n'est guère besoin d'énumérer une à une les productions d'aujourd'hui frappées à cette note; l'amateur n'aura qu'à vouloir pour les rencontrer dans leur belle fraîcheur. Nous les prendrons d'où qu'elles viennent, de toutes mains, sauf à les trouver sincères, jolies et incontestablement contemporaines. Leur mérite ne sera peut-être point égal : de Meissonier à M. X... la marge a parfois des différences énormes. Ce sera affaire à l'amateur de leur créer une hiérarchie, puisque la mode est aux classifications, aux distinctions honorifiques. Il y a



dans le livre comme dans la société les grand'croix, les chevaliers, voire même les simples officiers d'académie. Mais l'histoire amusante n'est point toujours celle des grand'-croix. Lorsque Gavarni, probablement forcé par les exigences matérielles, fournissait à la *Mode* certains motifs exquis du costume, quand Devéria lithographiait ses *Heures du jour*, ni l'un ni l'autre ne rêvait des gloires ultérieures. Plusieurs d'entre nos peintres, et des plus huppés à l'heure présente, ne devront qu'à de légers croquis, jetés dans la librairie avec des mines hautaines et humiliées, de survivre plus tard à leurs congénères. Il a passé beaucoup d'oubli sur Lemoyne, sur Restout, sur Le Prince, sur Théolon (?), Taillasson, Ménageot, Bruandet, Saint-Ours, quand leurs contemporains immédiats, Eisen, Moreau ou Cochin, n'ont rien perdu de leur faveur première. Je dis mal, cette faveur a grandi, elle rayonne et illumine toute une période de notre art national. De même pour nous autres, pareilles réputations éclateront un jour que nous devinons à peine, qui disparaissent pour l'instant devant le clinquant de pauvres idées prétendues grandes. Chaque époque a

sa physionomie ; ceux qui la déterminent et la fixent dans ses menus détails sont assurés de l'avenir. On regarde leurs œuvres, comme on palpe la lettre écrite à deux siècles d'intervalle, par Bossuet ou Madame de Sévigné, avec je ne sais quel retour philosophique et intéressé sur leur vie. Je ne voudrais pas semer l'hérésie parmi les foules, mais la pensée me vient que Gavarni, Raffet, Johannot auront mieux servi la cause de l'art, que les inventeurs et ressasseurs de l'antiquité, tous les pasticheurs de Pompéï ou les ressusciteurs d'Homère. Un homme osé proférait un jour ceci : « Les petits portraits au crayon d'Ingres le sauveront, et il ne s'en doute même pas ! » Notre peinture fin de siècle,—pardon de cette expression encombrante, et d'ailleurs fausse,—tout notre art contemporain devra aux moindres seigneurs sa célébrité, aux vignettistes probablement, à ceux qui enregistrent au jour le jour les minuscules épisodes de l'existence quotidienne. N'attendons pas, choisissons nos livres ; dans vingt ans il sera bien tard, dans quarante ans nos héritiers ne les trouveront plus guère, dans cent ans, grâce à nos papiers frelatés, il ne restera que les japons

ou les chines, et de notre demeure des Champs Élyséens nous ouvrirons de gros yeux quand nous entendrons les enchères folles...



Vignette de Marvy.

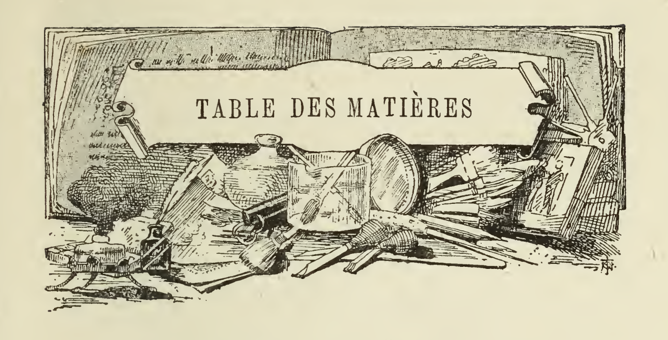
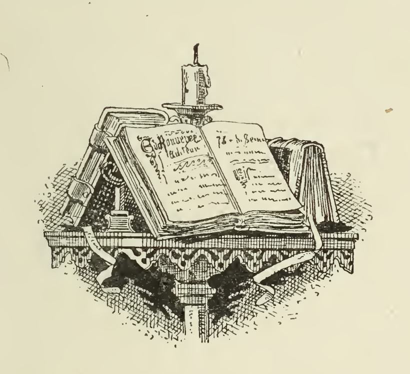


TABLE DES MATIÈRES



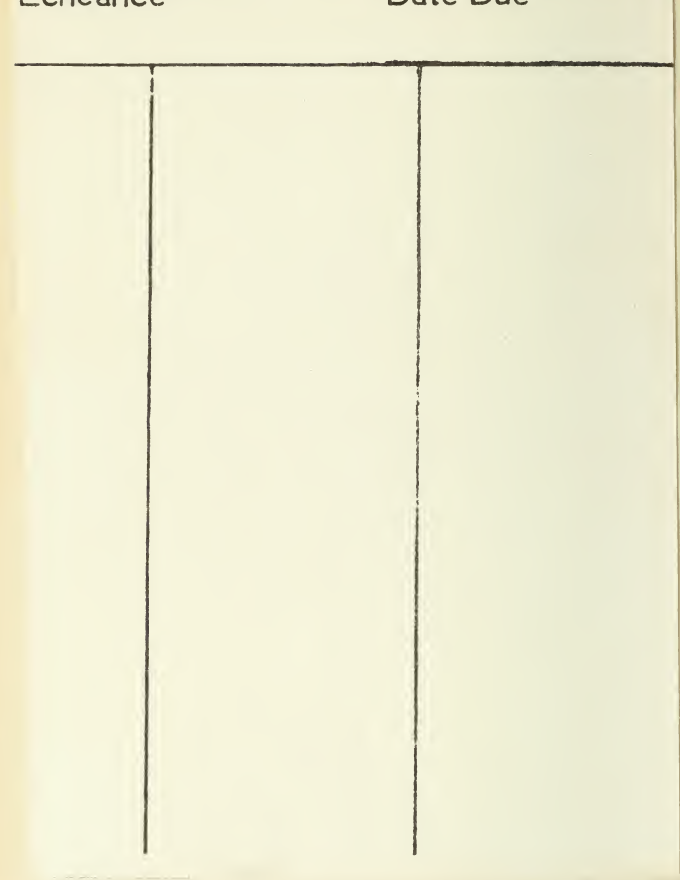
ACHEVÉ D'IMPRIMER LE 30 JUIN 1891

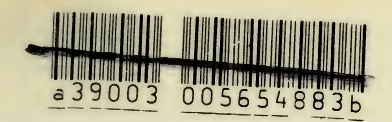
PAR

D. DUMOULIN ET Cie

POUR

ÉDOUARD ROUVEYRE, ÉDITEUR




a39003 005654883b


U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 07 08 16 07 0